DIE

ALTBULGARISCHE KUNST

DIE
ALTBULGARISCHE KUNST

VON

PROF. DR. BOGDAN D. FILOW

DIREKTOR DES NATIONALMUSEUMS IN SOFIA

MIT 58 TAFELN UND
72 ABBILDUNGEN IM TEXTE

PAUL HAUPT
AKADEMISCHE BUCHHANDLUNG, VORM. MAX DRECHSEL
BERN 1919

4-14-24
1967.
690

BÜHLER & WERDER, BUCHDRUCKEREI Z. „ALTHOF“, BERN

INHALT

Seite

Vorwort VII

I. Das erste bulgarische Reich 1

II. Das zweite bulgarische Reich 16

1. Architektur 18

2. Malerei 26

3. Kunstgewerbe 34

III. Die Zeit der türkischen Herrschaft 43

1. Architektur 43

2. Malerei 50

3. Kunstgewerbe 67

Index 83

Verzeichnis der Abbildungen und der Tafeln 85

VORWORT

Das Hauptinteresse der Gelehrten, die sich mit der Vergangenheit des bulgarischen Volkes beschäftigt haben, war von jeher fast ausschliesslich auf die politischen Schicksale der Bulgaren gerichtet. Die Gründung des bulgarischen Reiches, der unaufhörliche Kampf mit Byzanz durch das ganze Mittelalter, die freiheitlichen Bewegungen der neueren Zeit, das waren die wichtigsten Fragen, deren Aufklärung sich die bulgarische Geschichtsschreibung bei uns und im Auslande in erster Linie zum Ziele gesetzt hat. Das innere Leben der Nation, ihre Errungenschaften auf geistigem Gebiete hat man weniger beachtet. Im Hinblick darauf, dass die alten Bulgaren die slavische Bevölkerung der Balkanhalbinsel in einem starken und lebensfähigen Staate vereinigt und sich mit Erfolg gegen die byzantinische Uebermacht behauptet haben, erkennt man dem bulgarischen Volke staatliche Fähigkeiten und kriegerische Tugenden gerne zu, ohne zugleich auch seinen geistigen Vorzügen gerecht zu werden. Mit Unrecht gilt es als eine erwiesene Tatsache, dass die Bulgaren ihre gesamte geistige und materielle Kultur von den Byzantinern übernommen und sich zu eigen gemacht haben. Schon der Umstand, dass die Bulgaren als erstes unter den slavischen Völkern sich ihr eigenes Schrifttum geschaffen und es anderen Slaven übermittelt haben, sollte genügen, um den Beweis zu erbringen, dass sie auch auf geistigem Gebiete den Byzantinern gegenüber ihre Selbständigkeit und ihre nationale Eigenart durchaus zu wahren suchten. Deshalb waren sie auch das erste slavische Volk, das eine völlig unabhängige nationale Kirche gründete.

Der bulgarische Staat war lange Zeit die einzige Grossmacht auf der Balkanhalbinsel neben dem byzantinischen Reiche. Hätten die Bulgaren diese Stellung so lange behaupten können, wenn sie nur auf kriegerischer Tüchtigkeit beruht hätte? War sie nicht im Gegenteil in viel höherem Masse den geistigen Vorzügen und den moralischen Kräften des Volkes zu verdanken? Haben sich denn die Bulgaren das von ihnen bewohnte Land nicht gerade durch die Schöpfung einer selbständigen nationalen Kultur zu eigen gemacht? Finden wir nicht überall in ihrem Lande, sowohl in Donaubulgarien und Thrazien, als auch in Mazedonien, zahlreiche Denkmäler ihrer Vergangenheit, die uns den Beweis erbringen, dass die Bulgaren alle diese Gebiete durch Jahrhunderte hindurch nicht nur mit ihrem Blute getränkt, sondern auch durch ihre geistige Tätigkeit befruchtet haben? Und haben sie schliesslich nicht auch auf dem Gebiete der höheren Geisteskultur bleibende Werte geschaffen, die ihnen die Existenzberechtigung eines zivilisierten Volkes sichern?

Die beste Antwort auf diese Fragen, die für das Ansehen und die Beurteilung eines Volkes von entscheidenderer Bedeutung sind, als seine kriegerische Tüchtigkeit,

gibt uns das Studium der altbulgarischen Kunstdenkmäler. Auf diesem Gebiete zeigt es sich ganz besonders, dass die altbulgarische Kultur in hohem Grade selbständig und entwicklungsfähig war, dass die Bulgaren auch in rein idealer Hinsicht Bedeutendes zu leisten vermochten und dass sie nicht nur in politischer, sondern auch in geistiger Beziehung immer eine führende Rolle auf der Balkanhalbinsel inne hatten. Und wenn auch die letzten Kriege, die das bulgarische Volk für die Befreiung und die Vereinigung seiner Stammesgenossen unter so schweren Opfern geführt hat, einen so unglücklichen Ausgang für die Bulgaren genommen haben, wird man doch mit Recht darauf hinweisen können, dass die Ansprüche des gesamten bulgarischen Volkes auf nationale Freiheit und eine bessere Zukunft nicht auf Gewaltsamkeit und militärischen Erfolgen gegründet, sondern ein Gebot der Humanität und der Zivilisation sind.

Namhafte ausländische Gelehrte haben wiederholt auf die hohe wissenschaftliche Bedeutung der bulgarischen Kunstdenkmäler hingewiesen. Der bekannte russische Kunstforscher Theodor Schmidt, der längere Zeit in Bulgarien zugebracht und sich mit diesen Denkmälern eingehender beschäftigt hat, konnte sein Urteil dahin zusammenfassen, « dass es sich in Bulgarien keineswegs um byzantinische Provinzialkunst handelt, sondern um eine Kunst, die, von Konstantinopel nur beeinflusst, nicht aber von Konstantinopel ausgehend, so kräftig und kerngesund war, dass sie selbst unter der Türkenherrschaft herrlich weiterblühen und Kunstwerke von Bedeutung schaffen konnte ».

Die Denkmäler dieser Kunst waren aber der gelehrten Welt nur in sehr beschränktem Masse zugänglich, so dass sie auch heute noch fast ganz unbekannt geblieben sind. Man hat in Bulgarien schon oft das Bedürfnis empfunden, die altbulgarische Kunst in weiteren Kreisen bekannt zu machen. In letzter Zeit hat sich nun zu diesem Zwecke in Sofia ein Komitee aus Gelehrten und Künstlern gebildet, bestehend aus den Professoren L. Miletitsch, J. Iwanow, N. Milew, A. Mitow, J. Mrkwitschka, B. Michailow und dem Verfasser der vorliegenden Arbeit. Den gemeinsamen Bemühungen dieser Herren ist es zu verdanken, dass dieses Buch erscheinen kann. Es mag befremden, dass es in einer so bewegten Zeit geschieht. Man wird es aber verstehen, wenn man bedenkt, dass es aus der Hoffnung auf eine bessere, die nationale Freiheit und Gerechtigkeit mehr berücksichtigende Zukunft entstanden ist.

Wie man auch darüber denken mag, für die Wissenschaft, für die es keine nationalen Grenzen und Rücksichten gibt, werden die in diesem Buche behandelten Kunstdenkmäler, von denen die meisten hier überhaupt zum ersten Male veröffentlicht werden, nicht ohne Bedeutung sein. Dieser Umstand allein würde genügen, um das Erscheinen der vorliegenden Arbeit, deren Verfasser einen rein wissenschaftlichen Standpunkt einnimmt, zu rechtfertigen.

Abb. 1. — Marmorne Friesplatte aus Preslaw; 9.—10. Jahrh.
Sofia, Nationalmuseum.

I. DAS ERSTE BULGARISCHE REICH

Die Entwicklung der Kunst in Bulgarien war in sehr hohem Grade durch die geographische Lage des Landes bedingt. Gelegen an der Grenze zwischen Orient und Occident, in unmittelbarer Berührung mit den bedeutendsten Stätten der antiken Kultur, leicht zugänglich sowohl im Osten von der Küste des Schwarzen, als auch im Süden von der Küste des Aegäischen Meeres, war Bulgarien schon von ältester Zeit her ein wichtiger Kreuzpunkt verschiedener Kunstströmungen, die einen mächtigen Nachhall in den einheimischen Denkmälern hinterlassen haben.

Von den altgriechischen Kolonien an den Küsten her hat auch die griechische Kunst schon früh ihren Einzug in Bulgarien gehalten, und zwar waren es vor allem die Erzeugnisse der jonischen Kunst Kleinasiens, die hier eine grosse Verbreitung fanden. Daneben aber bestand im Innern des Landes eine einheimische, hochentwickelte Kunst, deren Träger die alten Thraker waren. Wir haben diese Kunst, dank einigen jetzt im Nationalmuseum zu Sofia vereinigten Funden aus den Hügelgräbern Südbulgariens, erst in den letzten Jahren etwas genauer kennen gelernt. Sie hat einen eigenartigen, von dem griechischen völlig verschiedenen Stil, der an die skytischen Kunsterzeugnisse aus Südrussland erinnert und sich hauptsächlich in einer grossen Vorliebe für phantastische Tierbildungen kund gibt. Durch die gegenseitige Beeinflussung der thrakischen und der griechischen Kunst sind in Bulgarien während der letzten vorchristlichen Jahrhunderte jene zahlreichen Denkmäler entstanden, welche unter den griechischen Formen sehr oft einen thrakischen Kern bergen.

Als das Land im Anfang des ersten Jahrhunderts n. Chr. in eine römische Provinz umgewandelt wurde, sind, hauptsächlich durch Vermittlung der römischen Legionen, auch römische Elemente in die heimische Kunst eingedrungen, die besonders bei den Grabskulpturen deutlich hervortreten. Die Grabsteine, im Anfang noch sehr einfach gehalten, werden im Laufe der Zeit immer reicher ausgestaltet, wobei Ranken und besonders Weinlaubornamente eine grosse Rolle spielen. Diese auf einheimischem Boden

erwachsene, aber sehr stark von griechischen und römischen Vorbildern beeinflusste Kunsttätigkeit hat im zweiten Jahrhundert n. Chr. ihre höchste Blüte erreicht, und die Denkmäler dieser Zeit nähern sich am meisten den Formen, die wir als klassisch bezeichnen und die uns aus der griechisch-römischen Kunst geläufig sind.

Seit dem Beginn des dritten Jahrhunderts können wir aber den Aufgang einer neuen Kunstrichtung beobachten, die sich durch einen stärkeren Realismus auszeichnet und auf einer genaueren Beobachtung der Wirklichkeit fusst. Die einheimische Kunst beginnt sich zu «barbarisieren», das Klassisch-Antike tritt zurück und wird immer mehr von einer derben, naiven Bauernkunst verdrängt, die sich unaufhaltsam ausbreitet und bis in die entlegensten Winkel des Landes dringt. Man hat wohl diese Erscheinung mit der zunehmenden Einwanderung fremder Völker südlich der Donau in Zusammenhang zu bringen. In den griechischen Kolonien finden wir freilich auch in dieser Zeit Werke, die einen echt griechischen Charakter tragen. Aber vom Standpunkte der Kunstentwicklung sind gerade jene urwüchsigen, barbarischen Kunsterzeugnisse, die ihre Anregungen aus ganz verschiedenen Quellen schöpfen, viel wertvoller. Denn in ihnen liegt ein starkes Wollen, eine sittliche Kraft, die mehr Keime einer gesunden Entwicklung in sich trägt, als die in einer kalten, akademischen Vollendung sich auslebenden, rein griechischen Werke der gleichen Zeit. Während die letzteren nichts anderes als die Ueberbleibsel einer grossen Vergangenheit sind, bilden die ersteren mit ihren steifen, aber lebendig blickenden Gestalten, mit ihren feierlichen Stellungen und konventionellen Bewegungen, mit der scharfen Zeichnung aller Einzelheiten, schon die Vorboten des späteren byzantinischen Stiles.

Mit der Ausbreitung des Christentums sind auch der Kunst neue Aufgaben gestellt worden. Eine Reihe bemalter Grabkammern, die hauptsächlich in Sofia, aber auch an anderen Orten in Bulgarien entdeckt wurden, zeugen für die hohe Entwicklung der Grabmalerei im vierten Jahrhundert, die jetzt an Stelle der früheren mit Reliefs geschmückten Grabsteine tritt. Ihre bedeutendsten Leistungen hat aber die neue Kunst auf dem Gebiete der Architektur hervorgebracht. Wir besitzen in Bulgarien eine ganze Reihe grossartiger Kirchenbauten, die zwischen dem 4. und 7. Jahrhundert entstanden sind und einen auffallenden Formenreichtum aufweisen. Neben der gewöhnlichen flachgedeckten Säulen- oder Pfeilerbasilika (Hissar-Banja, Mesembria, Belovo, Gradsko) finden wir auch die gewölbte Kuppelbasilika (die Sophienkirche zu Sofia); die grosse, ebenfalls gewölbte Basilika von Pirdop, die zum Teil erst in letzter Zeit ausgegraben wurde, weist ausserdem die rythmische Abwechslung von Pfeilern und Säulen auf, die für die romanische Architektur des Abendlandes so charakteristisch ist. Ganz andere Grundrissformen finden wir bei der völlig zerstörten Kirche in Klisse-Kjöi und bei der sogenannten Roten Kirche von Peruschtitza. Die erstere, deren Grundmauern durch Ausgrabungen freigelegt wurden, hat einen regelmässigen, kreuzförmigen Grundriss, wie er in Kleinasien des öftern vorkommt, mit einem ausgedehnten Säulenhof an der Westseite. Die Rote Kirche von Peruschtitza mit ihren gewaltigen Konchen, auf denen die Kuppel ruhte, ist dagegen ein ausgesprochener Zentralbau von mächtiger Wirkung, der seine nächsten Parallelen in Armenien hat. In einem Falle (Tschoban-dere) finden wir auch die hufeisenförmige Apsis — wohl das einzige Beispiel auf europäischem

Boden — während eine andere, ebenfalls neuerdings ausgegrabene Kirche bei Warna alle Eigentümlichkeiten der altchristlichen Kirchen Syriens aufweist. Aus diesen und ähnlichen Beispielen ist zu ersehen, dass die altchristlichen Bauten Bulgariens von der gleichzeitigen Architektur des Orients wesentlich beeinflusst waren.

Diese kurze Uebersicht über die ältesten Kunstverhältnisse in Bulgarien, die in die Zeit vor der Gründung des bulgarischen Reiches fallen, ermöglicht es, auch die weitere Entwicklung der altbulgarischen Kunst besser zu verstehen. Die intensive künstlerische Betätigung der vorbulgarischen Zeit, die wir durch mehrere Jahrhunderte verfolgen können, hat hier Kunsttraditionen geschaffen, die auch in der späteren Zeit eine starke Nachwirkung hatten.

* * *

Bekanntlich versetzt man die Entstehung des bulgarischen Reiches ins Jahr 679, als König Asparuch mit seinem Volke die Donau überschritt und sich auf byzantinischem Boden, in der heutigen Dobrudscha, niederliess. Durch eine Reihe erfolgreicher Kämpfe wurde bald das ganze Gebiet zwischen der Donau und dem Balkan erobert. Die slavische Bevölkerung, die sich schon früher nicht nur hier, sondern auf der ganzen Balkanhalbinsel angesiedelt hatte, wurde von den Bulgaren leicht zu einem Staate vereinigt, der fortan in beständigem Kampfe mit dem byzantinischen Reiche seine Lebensfähigkeit zu beweisen hatte.

Wenn man bedenkt, wie spärlich die Quellen aus dieser Zeit sind und mit welcher Verachtung die byzantinischen Schriftsteller auf die Bulgaren, als auf ein ganz kulturloses Volk herabsahen, könnte es fast verwegen erscheinen, über die damalige bulgarische Kunst sprechen zu wollen. Und doch lassen uns die Ausgrabungen, die an der Stelle der alten bulgarischen Hauptstadt Pliska, in der Nähe des Dorfes Aboba im nordöstlichen Bulgarien (Regierungskreis Schumen) vorgenommen wurden, erkennen, dass es bei den alten Bulgaren mit der Kunst gar nicht so schlecht bestellt war. Vor allem fallen die beiden mächtigen Bauten in die Augen, die man als den grossen und den kleinen Palast zu bezeichnen pflegt. Ausser durch ihre eigenartigen Grundrisse sind sie besonders durch ihre Bauart bemerkenswert. Die Mauern waren, wenigstens in ihren unteren Teilen, aus grossen, gut zusammengefügten Quadern aufgeführt, die heute noch in mehreren Schichten erhalten sind. In der älteren Architektur Bulgariens finden wir nichts ähnliches, und die beiden Paläste von Aboba stehen in ihrer Art einzig da. In der vorausgehenden altchristlichen Zeit baute man in Bulgarien hauptsächlich mit Backsteinen (Ziegeln) — fast alle oben aufgezählten Kirchen sind Backsteinbauten — während man in der römischen Zeit neben den Ziegeln vorwiegend Bruchsteine, seltener kleine Quadern als Verkleidung der Mauern verwandte. Es ist daher anzunehmen, dass die grosszügige Steinquader-Architektur, wie sie in Aboba auftritt, von den Bulgaren mitgebracht wurde und als charakteristisch für ihre ältesten Bauten anzusehen ist. Spuren derselben Bauart finden wir übrigens auch in den späteren bulgarischen Hauptstädten Preslaw und Tirnovo und zwar wieder nur bei den ältesten Festungsanlagen. Der Nachweis, woher diese Architektur stammt, muss künftigen Forschungen vorbehalten bleiben. Wir begnügen uns hier mit der Feststellung,

dass sie der vorbulgarischen Periode völlig fremd ist und auch in der späteren bulgarischen Zeit wieder verschwindet.

Die Palastbauten von Aboba sind übrigens nicht die einzigen Zeugnisse für die Bautätigkeit der alten Bulgaren. Derselbe hohe, auf Grossartigkeit und mächtige Wirkung ausgehende Sinn offenbart sich auch in den zahlreichen monolithen Säulen, die in Aboba und ihrer nächsten Umgebung gefunden wurden und zum Teil eine Höhe von mehr als 6 Metern erreichen. Sie tragen fast alle ausführliche Inschriften im Namen des Königs Omortag (814-831). Die echt antike Art, wie der König, gleich den altorientalischen Herrschern, seine Taten und das Gedächtnis seiner Genossen im Steine zu verewigen sucht, spricht für ein stolzes Selbstbewusstsein, für eine hohe Schätzung der Persönlichkeit und für eine schaffensfreudige Zuversicht, die sich auf die eigene Macht stützt. Eine der Inschriften berichtet unter anderem auch über den kunstvollen Bau einer Brücke, die mit ehernen Löwenbildern geschmückt war. Man sieht daraus am besten, dass die damaligen Bulgaren sich nicht mit Nutzbauten begnügten, sondern auch für ihre künstlerische Ausschmückung Sorge trugen und dass die Kunst bei ihnen mehr gepflegt wurde, als wir nach den heute erhaltenen Denkmälern oder nach den Berichten der feindlich gesinnten byzantinischen Schriftsteller anzunehmen geneigt sind.

Die altbulgarischen Denkmäler, wie wir sie erst in den letzten Jahren kennen gelernt haben, zeigen überhaupt, dass die altbulgarische Kultur bei ihrem ersten Auftreten auf der Balkanhalbinsel durchaus selbständig und hoch entwickelt war. Die allgemein verbreitete Ansicht, dass die slavische Bevölkerung der Halbinsel in kultureller Hinsicht den alten Bulgaren überlegen war und sie deshalb sehr schnell aufgesogen habe, stellt sich als irrig heraus. Im Gegenteil, wenn die Bulgaren diese stark zersplitterte Bevölkerung so leicht in einem mächtigen Staate vereinigen konnten, haben sie dies nicht nur ihrer besseren staatlichen Organisation, sondern auch ihrer höher entwickelten materiellen Kultur, wie sie uns in den altbulgarischen Bauten entgegentritt, zu verdanken.

Die Denkmäler aus dieser Zeit sind allerdings sehr selten. Um so mehr verdient Beachtung das grosse Relief, welches hoch an einer steilen Felswand bei dem Dorfe Madara, nicht weit von Aboba, eingehauen ist (Tafel I). Das Relief, welches nach der beigefügten Inschrift aus dem 9. Jahrhundert stammt, stellt einen bulgarischen König auf der Jagd dar. Die oberflächliche Ausführung — die Verwischung der Einzelheiten ist zum Teil auch der Einwirkung der Witterung zuzuschreiben — erklärt sich durch die hohe Aufstellung des Bildes. Das Relief von Madara ist ein auf europäischem Boden einzig dastehendes Denkmal. Will man sich nach Analogien umsehen, so drängen sich als am nächsten verwandt, sowohl in Auffassung und Komposition des Bildes, wie in der Ausführung, die sassanidischen Felsenreliefs in Persien auf, und so bestätigt auch dieses Denkmal, was wir inbezug auf die ursprüngliche Heimat der Bulgaren a priori anzunehmen geneigt sind, nämlich die asiatische Herkunft der ältesten bulgarischen Kunst.

In diesem Zusammenhange sei noch auf die goldenen, mit verschiedenen Darstellungen reich verzierten Prachtgefässe hingewiesen, die zu dem bekannten «Schatz des Attila» im Wiener Hofmuseum gehören. Namhafte österreichische und ungarische

Gelehrte haben sie als bulgarischen Ursprungs bezeichnet. Ist auch diese Erklärung vorläufig nur als Vermutung zu betrachten, so lässt sich andererseits nicht leugnen, dass die Gefässe tatsächlich unseren Vorstellungen von der ältesten bulgarischen Kunst völlig entsprechen.

Was diese Kunst ganz besonders auszeichnet, ist eben der ausgesprochene orientalische Charakter ihrer Erzeugnisse. In ihren ältesten Denkmälern finden wir Stileigentümlichkeiten und einzelne Motive, die direkt auf den Orient hinweisen und nicht über Byzanz nach Bulgarien gelangt sein können, sondern von den alten Bulgaren

Abb. 2. — Marmorkapitäl aus Stara-Zagora; 7.—8. Jahrh.
Sofia, Nationalmuseum.

aus ihrer ursprünglichen Heimat über das Nordufer des Schwarzen Meeres mitgebracht worden sein müssen. Die älteste bulgarische Kunst tritt, wie ihre Denkmäler beweisen, Byzanz gegenüber noch durchaus selbständig auf, obwohl sich auch der byzantinische Einfluss sehr bald geltend macht. Im Laufe der Zeit wird dieser Einfluss immer nachhaltiger, aber die orientalischen Grundzüge der bulgarischen Kunsterzeugnisse bleiben auch weiter bestehen. Ohne auf Einzelheiten einzugehen, beschränke ich mich hier darauf, einige der ältesten Denkmäler hervorzuheben, die uns diesen Prozess der Verschmelzung verschiedener Kunstströmungen, der sich auf bulgarischem Boden vollzieht, vor Augen führen.

Zunächst erwähne ich zwei Platten aus rotem Sandstein, die bei Stara-Zagora in Südbulgarien gefunden wurden und noch aus dem 7. oder 8. Jahrhundert stammen

(Tafel II 1 und 2). Die eine trägt das Bild eines Adlers mit Doppelkopf, die andere das Bild eines Löwen, beide in einfachen Umrahmungen. Beide Bilder sind in flachem, scharf absetzendem Relief ausgeführt und erinnern in ihrer Technik mehr an Holzschnitzereien als an Steinskulpturen. Echt orientalisch ist in beiden Fällen die ungewöhnlich starke Stilisierung der Tiere, wie auch die ganz symmetrische Komposition des Adlers. Ueberhaupt gilt der doppelköpfige Adler als ein Erzeugnis der altmesopotamischen Kunst, wo er als Symbol der Stadt Lagasch erscheint. Erst in späterer Zeit taucht er auch in Byzanz auf und verbreitet sich besonders seit dem 10. Jahrhundert.

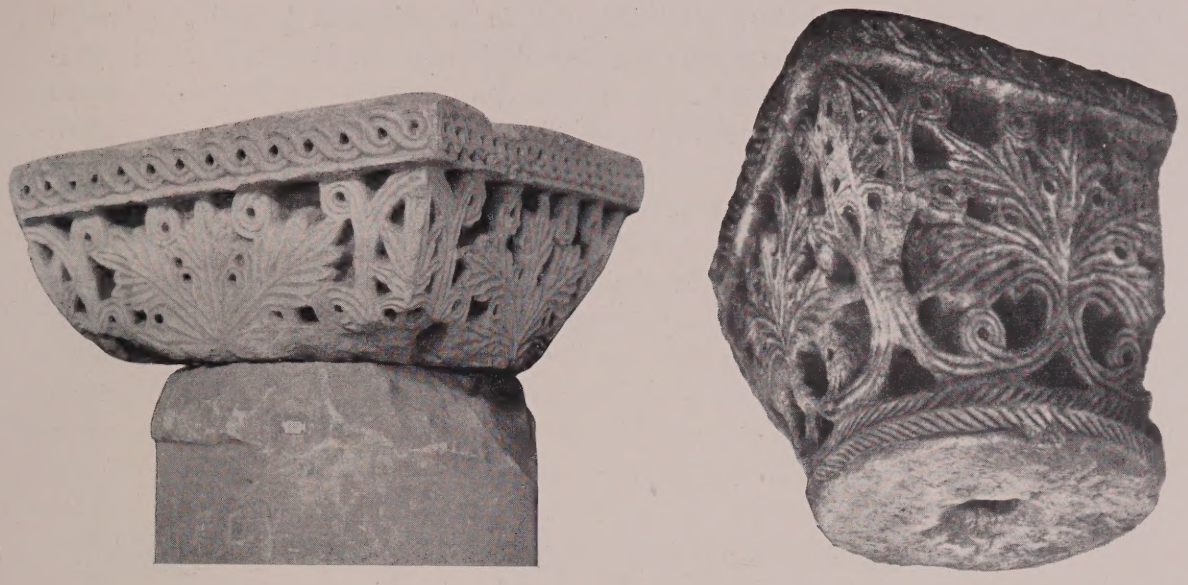
Aus Stara-Zagora stammt auch ein ungefähr gleichzeitiges Marmorkapitäl von barbarischer Ausführung mit der merkwürdigen Darstellung eines Elephanten, der von einem Greifen überfallen wird (Abb. 2). Auch hier haben wir eine Darstellung, die nur auf orientalischem Boden entstanden sein kann.

Weiter erwähne ich die Fragmente eines Tierfrieses aus Marmor, die in der alten Kirche von Drenovo, in der Nähe von Prilep in Mazedonien, eingebaut waren. Die Kirche wurde im 14. Jahrhundert einer gründlichen Restauration unterzogen. Der Fries, wie auch andere in der Kirche eingebaute Architekturfragmente, gehören zu einem viel älteren Bau. Auf einer der Friesplatten (Tafel II 4) sehen wir das Bild eines Greifen, bei dem die Flügel nicht parallel stehen, wie es bei anderen Darstellungen dieses Tieres üblich ist, sondern der eine nach oben, der andere nach unten gerichtet ist. Dasselbe ungewöhnliche Motiv kehrt wieder bei einem Vogel auf dem Friese des sogenannten Kharputtores in Amida (Diyarbekir in Mesopotamien) vom Jahre 909/10 und bei einem Greifen auf einer Friesplatte der ebenfalls unter mesopotamischem Einflusse stehenden Kirche von Skripù in Böotien aus dem Jahre 873/74. Bei der zweiten Friesplatte von Drenovo (Tafel II 3) verdient vor allem Beachtung das Bild des liegenden Löwen rechts vom Kreuz. Der sonderbar verzerrte Kopf dieses Löwen ist ein echt orientalischer Zug, der den phantastischen Tierbildungen des Orients entlehnt ist.

Man kann diese Beispiele leicht vermehren. Sie sind für die älteste bulgarische Kunst, wie sie sich auf byzantinischem Boden entwickelt hat, besonders charakteristisch und verdienen deshalb die grösste Beachtung.

* * *

Das erste bulgarische Reich hat seine höchste Blüte unter dem Zaren Simeon dem Grossen erreicht (888-927). Simeon, der seine Ausbildung in Konstantinopel erhalten hatte, war nicht nur ein tüchtiger Feldherr und Staatsmann, sondern gleichzeitig ein mächtiger Förderer von Kunst und Wissenschaft, der sich auch selbst schriftstellerisch betätigte. Seine Residenz befand sich in Preslaw, im nordöstlichen Bulgarien. Ein gleichzeitiger bulgarischer Schriftsteller, Iwan Exarch, gibt uns eine kurze, aber charakteristische Schilderung dieser Stadt und besonders des Hofes, der mit verschwenderischer Pracht ausgestattet war. Gold und Silber, farbige Steine, Marmor und Kupfer, Wandmalereien und Holzschnitzereien wurden für die Ausschmückung der einzelnen Räume in reichlicher Menge verwendet. Von all dieser Herrlichkeit ist so gut wie nichts mehr erhalten geblieben. Einige Kapitäle (Abb. 3) und reichverzierte



a *b*

Abb. 3. — Marmorkapitäle aus Preslaw; 9.—10. Jahrh.
Sofia, Nationalmuseum, und Preslaw.

Friesplatten von Marmor, wie auch andere weniger bedeutende Architekturfragmente sind heute die einzigen noch vorhandenen Reste. Besondere Beachtung verdienen die Friesplatten (Abb. 1 und 4), die mit ihren regelmässigen Einteilungen in viereckige Felder, mit ihrer streng symmetrischen Komposition der Ornamente, mit der starken Stilisierung und dem scharfen Schnitt der einzelnen Blatt- und Palmettenmotive wieder an orientalische Vorbilder erinnern. Das Kreuz — die Bulgaren haben das schon längst in ihrem Lande verbreitete Christentum um 864 zur Staatsreligion erhoben — weist schon auf byzantinische Einflüsse hin, wie sie auch sonst in den Ornamenten der Platten zur Geltung kommen. In ihrer Gesamterscheinung bewahren aber diese Platten noch den originellen Charakter der ältesten bulgarischen Kunst.

Abb. 4. — Marmorne Friesplatten aus Preslaw; 9.—10. Jahrh.
Sofia, Nationalmuseum.

In dieselbe Zeit fällt die Anlage eines Klosters, dessen Ruinen in der Gegend von Patleina, 7 km

südöstlich von Preslaw, auf einer mit dichtem Walde bewachsenen Bergspitze gefunden wurden. Die Kirche, deren Mauern unter dem Erdschutte noch fast in ihrer ursprünglichen Höhe erhalten sind, ist recht unansehnlich. Sie hatte aber ursprünglich im Innern zum Teil eine Verkleidung aus farbigen, glasierten Tonplatten, die zu den wichtigsten und überraschendsten Funden der alten Kunst in Bulgarien gehören. Die Ornamente, die zum Teil an die Friesplatten von Preslaw erinnern, sind mit verschiedenen Farben (rot, gelb, grün, hell- und dunkelbraun) meist auf weissem Grunde aufgemalt. In einigen Fällen sind sie in Relief aufgetragen. Leider sind die einzelnen Platten so sehr zer-

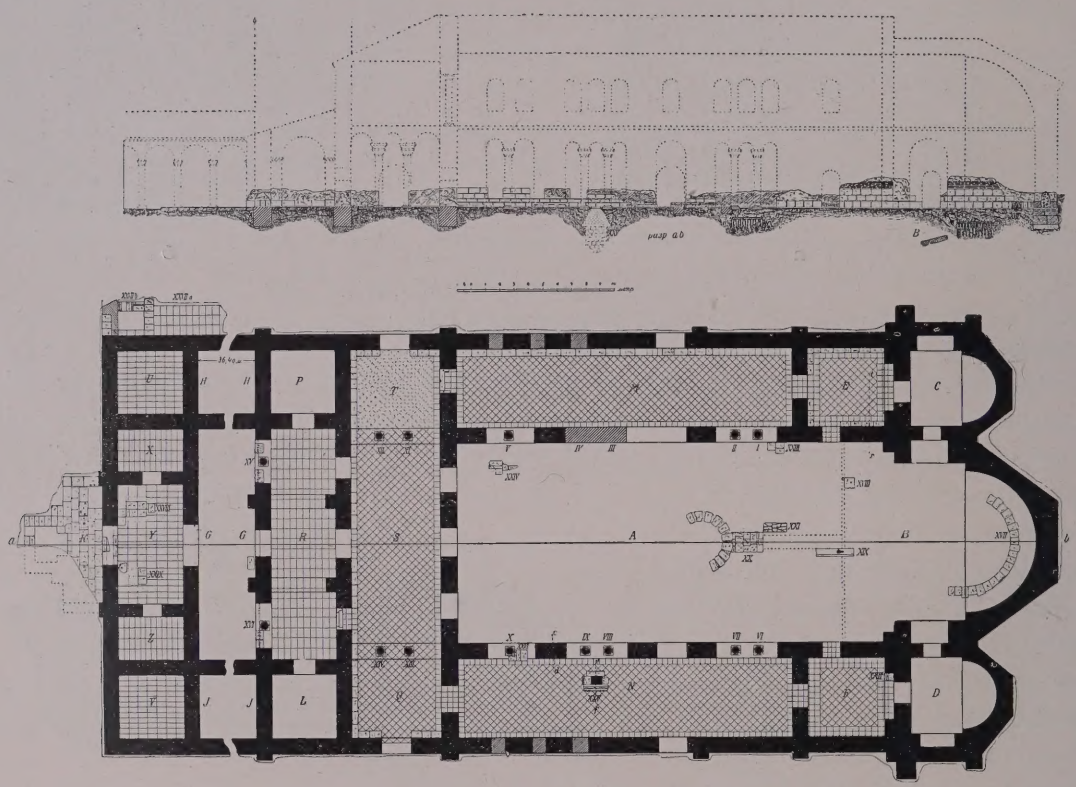


Abb. 5. — Grundriss und Aufriss der grossen Basilika von Aboba; 9.—10. Jahrh.

bröckelt, dass keine einzige sich vollständig zusammensetzen lässt. Die meisten von ihnen dienten zur Verkleidung von Rundstäben, die wahrscheinlich als Abschluss der Wände oben angebracht waren, und sind deshalb dementsprechend umgebogen. Neben den rein ornamentalen, dem Pflanzenreich entnommenen Mustern kommen auch Tier- und Menschendarstellungen vor. Besondere Beachtung verdient das grosse Brustbild eines Heiligen, wie es scheint des Heiligen Theodor, das aus einzelnen solchen Platten zusammengesetzt ist (Tafel XLIX).

Die glasierten Tonplatten von Patleina und ihre Verwendung finden ihre nächsten Analogien unter altassyrischen Denkmälern. Es ist auffallend, wie ähnlich in beiden Fällen die Technik ist, obwohl die assyrischen von den bulgarischen Funden durch

so viele Jahrhunderte getrennt sind. Bekanntlich ist die Verkleidung der Wände mit glasierten Tonplatten in späterer Zeit von der islamischen Architektur wieder aufgenommen und weiter gepflegt worden, sodass wir berechtigt sind, sie als eine echt orientalische Sitte anzusehen. Auch in diesem Falle tritt uns also die enge Verwandtschaft der altbulgarischen mit der orientalischen Kunst entgegen.

Als Bauwerk viel bedeutender ist die grosse Basilika von Aboba, von der nur die Grundmauern erhalten sind (Abb. 5). Sie ist ein dreischiffiger Bau mit drei Apsiden und hat mit dem Narthex eine Länge von rund 49 m bei einer Breite von 29 m. Ausserdem befand sich an der Westseite noch ein ausgedehntes Atrium von 50 m Länge, sodass die Gesamtlänge der ganzen Anlage fast 100 m erreichte. Das Atrium hat nur an der Nord- und Südseite offene Säulenhallen gehabt. An den Ecken befanden sich viereckige Räume, die als Türme gedeutet werden. Die Seitenschiffe der eigentlichen Kirche sind, nach orientalischer Sitte, durch schwere Pfeiler getrennt, zwischen denen in regelmässigen Abständen Marmorsäulen eingeschaltet sind. Emporen waren, wie es scheint, nur über dem Narthex vorhanden. Sämtliche Räume waren wahrscheinlich gewölbt.

Die Basilika liegt ausserhalb der innern Stadtbefestigung in einer Entfernung von ca. 1 km. Die Zeit ihrer Entstehung kann nicht mit Sicherheit ermittelt werden. Verschiedene Gründe sprechen aber für das Ende des 9. oder den Anfang des 10. Jahrhunderts. Sie muss demnach eine der ältesten Kirchen sein, die die Bulgaren nach der offiziellen Uebernahme des Christentums erbaut haben.

* * *

Im Jahre 963 wird infolge dynastischer Streitigkeiten das bulgarische Reich in zwei selbständige Hälften geteilt. Die östliche Hälfte kam bald darauf zunächst unter russische und später (im Jahre 971) unter byzantinische Herrschaft. Die westliche Hälfte, die aus Mazedonien, Albanien, dem Morawagebiet und den Umgebungen von Widin und Sofia bestand, hat unter den Schischmaniden ihre Unabhängigkeit bis zum Jahre 1018 behauptet. Während dieser Zeit, die fast ganz von der langjährigen und ereignisreichen Regierung des Zaren Samuel (977—1014) ausgefüllt wird, befand sich der Schwerpunkt des bulgarischen politischen Lebens in Mazedonien. In diesem Gebiete finden wir auch die wichtigsten Denkmäler der damaligen bulgarischen Kunst.

Der kriegerische Geist der damaligen Zeit findet seinen Ausdruck in dem Bau zahlreicher Festungen, die als Stützpunkte des Widerstandes gegen die byzantinische Uebermacht dienen sollten. Eines der besten Beispiele dafür bietet die Burg von Ochrida, wohin Zar Samuel eine zeitlang seine Residenz verlegt hatte. Das Haupttor mit seinen mächtigen Rundtürmen ist noch bis zum heutigen Tage sehr gut erhalten (Abb. 6). Auch die grosse, dem Heiligen Achil geweihte Kirche, die Samuel auf der gleichnamigen Insel des Prespasees erbauen liess, um darin die Reliquien des Heiligen unterzubringen, ist noch teilweise der Zerstörung entgangen. Es war eine über 40 m lange, dreischiffige Pfeilerbasilika mit drei Apsiden und seitlichen Emporen. In ihrer Anlage zeigt sie grosse Verwandtschaft mit der alten Basilika in Mesembria. Von mächtiger Wirkung war namentlich die von drei hohen Fenstern durchbrochene Haupt-

Abb. 6. — Das Haupttor der Burg von Ochrida; Ende des 10. Jahrh.

Abb. 7. — Die Sophienkirche in Ochrida, Ostseite; Anfang des 11. Jahrh.

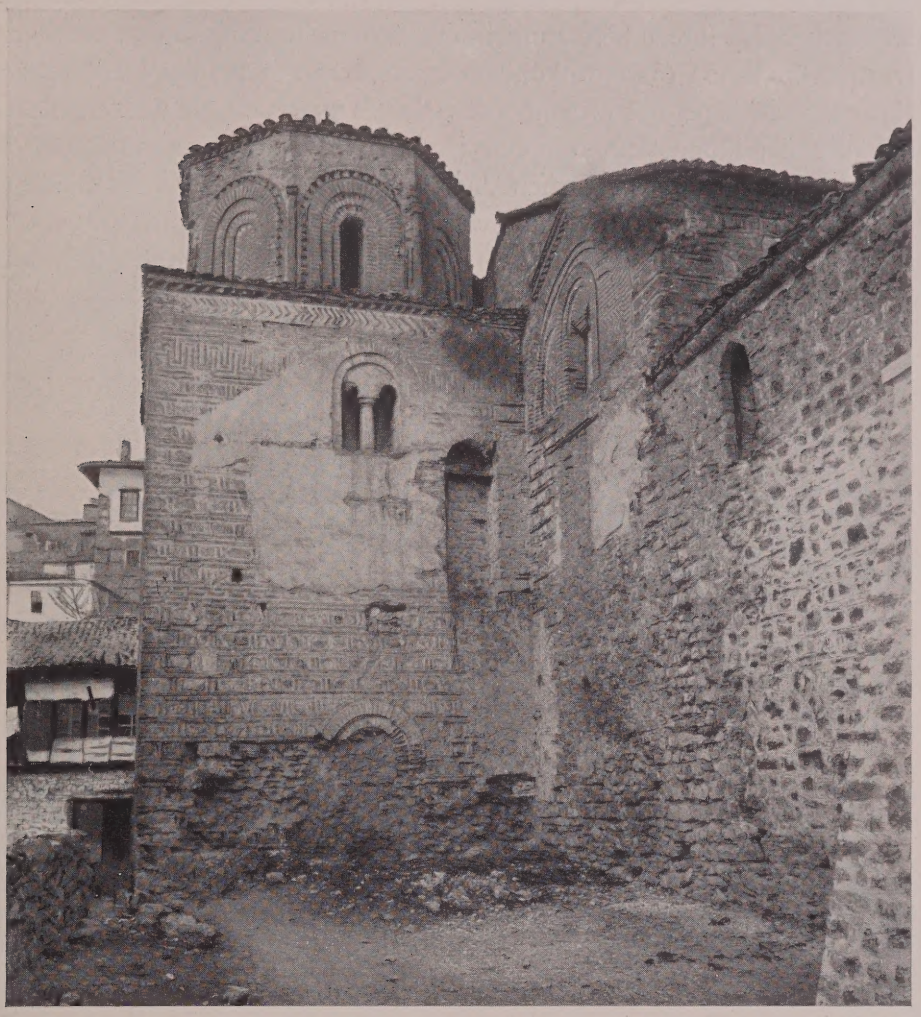


Abb. 8. — Die Sophienkirche in Ochrida, südwestliche Ecke; Anfang des 14. Jahrh.

apsis, die heute teilweise verschüttet ist. Von den Wandmalereien, die einst das Innere der Kirche schmückten, sind heute nur unbedeutende Reste erhalten. Eine Inschrift, die seiner Zeit von russischen Gelehrten entdeckt und entziffert wurde, und die heute fast völlig verwischt ist, zählt die Bischofstümer auf, die dem bulgarischen Patriarchen unterstellt waren. Diese Inschrift bestätigt die Annahme, dass die Kirche tatsächlich als Patriarchatskirche gedient hat.

Ungefähr aus der gleichen Zeit stammt in ihrem älteren Teile — der Westbau mit den beiden seitlichen Türmen ist erst im Jahre 1317 errichtet worden — auch die grosse Sophienkirche in Ochrida (Abb. 7 und 8). Jedenfalls hat Zar Samuel gleichzeitig mit seiner Residenz auch den Sitz des Patriarchats aus Prespa nach Ochrida verlegt, und es ist wahrscheinlich, dass auch die Sophienkirche als Patriarchatskirche erbaut wurde. Sie ist gleichfalls eine dreischiffige, gewölbte Pfeilerbasilika mit drei Apsiden und zeigt in mehr als einer Hinsicht enge Verwandtschaft mit der Achilskirche in

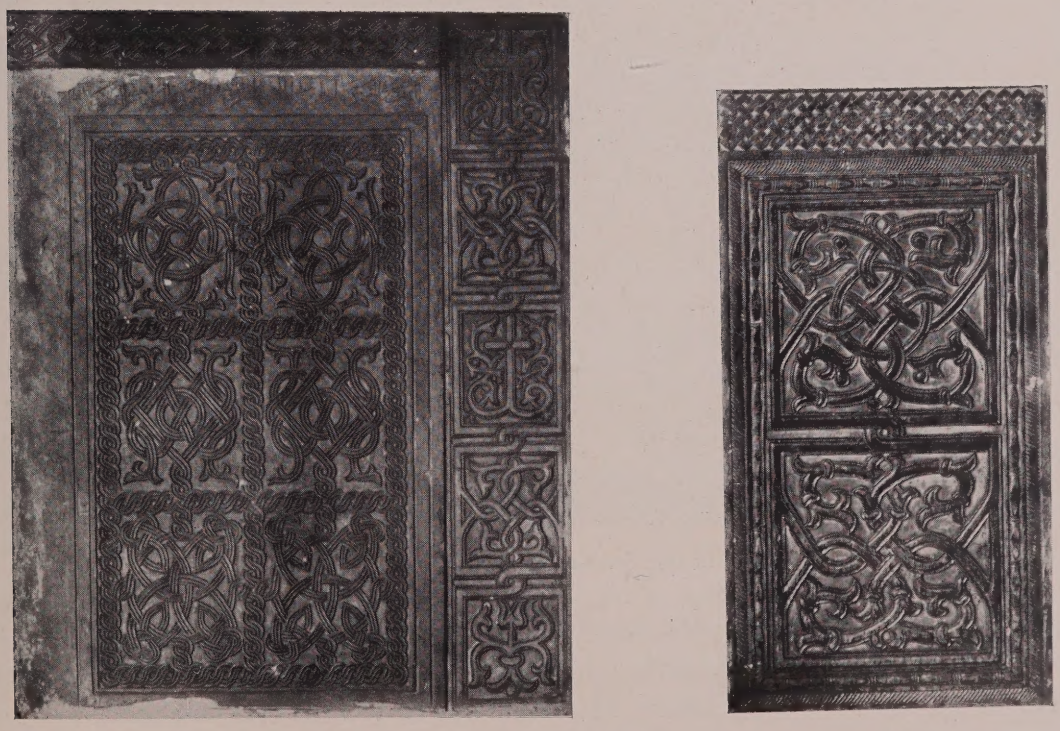
Prespa, nur hat sie keine seitlichen Emporen. Bei ihrer späteren Umwandlung in eine türkische Moschee ist ihre innere Einrichtung vollständig umgeändert worden. Reste von ihrer ursprünglichen Marmor-Ikonostasis sind erst neuerdings entdeckt worden. Es sind kleine, viereckige, mit ornamentalen Reliefs geschmückte Pfeiler, die einst die einzelnen Bilder der Ikonostasis trennten (Abb. 9). Auch andere mit Reliefs verzierte Marmorplatten, die zur ursprünglichen Ausschmückung der Kirche gehörten, später aber von den Türken im Boden verbaut waren, sind noch vorhanden (Abb. 10 und 13). Die Fresken, die alle Wände der Kirche bedeckten, waren in türkischer Zeit übertüncht,

a *b* *c* *d*

Abb. 9. — Fragmente von der Marmor-Ikonostasis der Sophienkirche in Ochrida; 11. Jahrh.

sind aber vor kurzem, mitten im Kriege, teilweise wieder freigelegt worden. Ihre eingehendere Untersuchung wird zweifellos auch über die Geschichte dieser Kirche Aufklärung geben.

Abb. 10. — Marmorplatte aus der Sophienkirche in Ochrida; 11. Jahrh.



a *b*

Abb. 11. — Marmorplatten aus der Sophienkirche in Ochrida; Anfang des 14. Jahrh.

Besondere Beachtung verdient der aus verschiedenen Zierstücken der Kirche aufgebaute türkische Mimbar (Tafel III und Abb. 11 und 12). Er schliesst oben mit einer baldachinartigen Bekrönung aus Marmor, die ausserordentlich reich verziert ist und ursprünglich wahrscheinlich als Ciborium der Kirche oder als Kanzel (Ambon) gedient

Abb. 12. — Kanzel in der Sophienkirche in Ochrida; Anfang des 14. Jahrh.

hat. Den Hauptschmuck der Vorderseite dieses auf vier Säulchen ruhenden Baldachins bilden zwei symmetrisch gestellte und stark stilisierte Vögel (Pfauen). Die übrigen Flächen sind mit fein ausgeführten Flechtornamenten bedeckt. Eigenartig ist die technische Ausführung der Dekoration. Die Ornamente sind in flachem Relief ausgeschnitten und der vertiefte Grund ist dann mit einer Art von schwarzer Emailmasse (Niello) aus-

gefüllt, sodass wieder eine glatte Oberfläche erzielt wird. Auf diese Art heben sich die weissen Ornamente von der schwarzen Grundfläche wirkungsvoll ab. Gern möchte man diese sowohl in der Technik als auch in den Ornamenten echt orientalische Arbeit noch in das 11. oder 12. Jahrhundert verweisen. Die daran angebrachten Monogramme des Patriarchen Gregorios, offenbar desselben, der auch den Westbau ausgeführt hat, zeigen aber, dass sie erst aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts stammt.

Besonders wichtig ist die Feststellung, dass in den Ruinen der altbulgarischen Bauten in Aboba, Preslaw und Patleina ähnlich verzierte Marmorstücke gefunden wurden. Es handelt sich hier also um eine Technik, die der ältesten bulgarischen Kunst geläufig war und mit ihren sonstigen orientalischen Zügen im völligen Einklang steht. Dieser Umstand ist von entscheidender Bedeutung für die Beurteilung sowohl der Kanzel als auch der übrigen Zierplatten der Sophienkirche in Ochrida und bestätigt am besten ihren bulgarischen Charakter.

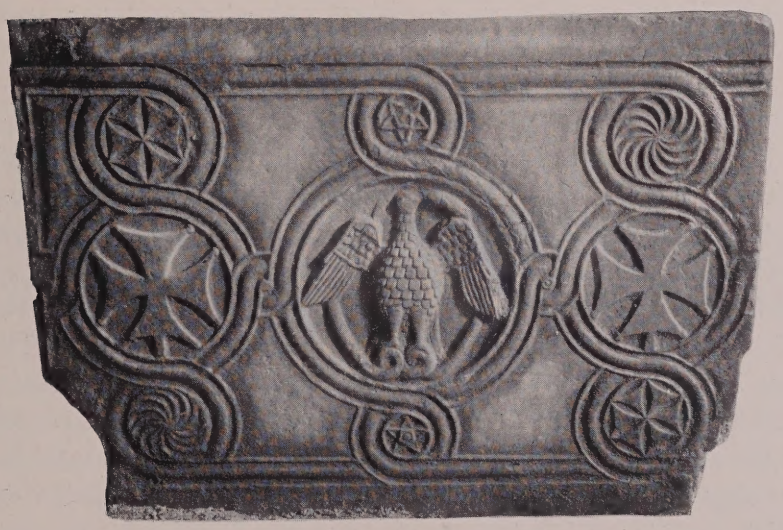


Abb. 13. — Marmorplatte aus der Sophienkirche in Ochrida; 11. Jahrh.

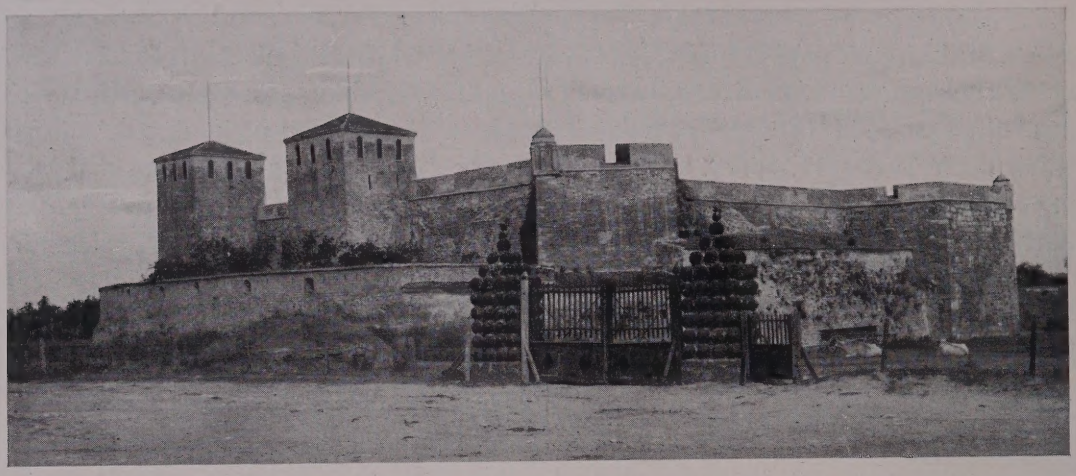


Abb. 14. — Altbulgarisches Schloss in Widin; 14. Jahrh.

II. DAS ZWEITE BULGARISCHE REICH

Bis zum Jahre 1186 ist Bulgarien unter byzantinischer Herrschaft geblieben. Erst nach harten Kämpfen gelang es den ersten Asseniden, als Führer des bulgarischen Aufstandes das Reich wieder aufzurichten und seine Selbständigkeit zu behaupten. Die kräftige Regierung einer Reihe begabter Herrscher hat dem Reiche sehr bald seine alte Machtstellung zurückgewonnen, und schon unter dem Zaren Iwan Assen II. (1218—1241) hat Bulgarien seine grösste Ausdehnung erreicht. Hauptstadt des Reiches war in dieser Zeit das feste Tirnovo, wo sich der Stammsitz der Asseniden befand.

Auf dem Gebiete der Kunst sind in dieser Zeit bedeutende Umwandlungen erfolgt, wobei ein auffallender Bruch mit den alten Traditionen am meisten in die Augen springt. Der Zug nach Grossartigkeit, der in den Monumentalbauten des ersten bulgarischen Reiches einen so bezeichnenden Ausdruck findet, fehlt in den Schöpfungen des 13. und 14. Jahrhunderts. Dafür tritt jetzt ein Streben nach feinerer Durchbildung der Formen und nach sorgfältigerer Ausführung hervor; man verweilt gern bei Einzelheiten und legt oft grossen Wert auf die Zierlichkeit. Aus diesem Grunde bekommt besonders die Ornamentik eine sehr reiche Ausbildung und wird schliesslich fast zur Hauptsache. Die grossen, an die altchristlichen Bauten anknüpfenden, basilikalen Anlagen, wie sie uns in Aboba, Prespa und Ochrida begegnet sind, verschwinden in diesem Zeitabschnitt und werden meist durch die auf einem quadratischen Grundrisse sich aufbauenden Kreuzkuppelkirchen ersetzt. Ihre äussere Form wird durch zwei sich in rechtem Winkel schneidende Tonnengewölbe markiert. Ueber die Kreuzung erhebt sich gewöhnlich die auf hoher Trommel stehende Kuppel. Man baut sehr viele, aber gewöhnlich ganz kleine Kirchen. So sind z. B. auf dem befestigten Hügel Trape-

sitza in Tirnovo auf einem ganz beschränkten Raum nicht weniger als 17 Kirchen ausgegraben worden, die sämtlich aus dem 13. und 14. Jahrhundert stammen. Aehnlich sind die Verhältnisse auch in Mesembria, in Warosch bei Prilep und in Ochrida.

Bei den Kunstwerken dieser Zeit finden wir nicht mehr so ausgesprochene orientalische Elemente, wie wir sie bei den Denkmälern des ersten bulgarischen Reiches festgestellt haben. Man sieht, dass die bulgarische Kunst im Laufe der Zeit immer mehr von ihren orientalischen Traditionen, die die Bulgaren aus ihrer ursprünglichen Heimat mitgebracht haben, sich entfernt hat. Umso mächtiger wirkte der byzantinische Einfluss, der schliesslich einen Ausgleich der bulgarischen mit der byzantinischen Kunst herbeigeführt hat.

Man darf aber diesen Prozess nicht so auffassen, als ob die bulgarische Kunst einfach in der byzantinischen aufgegangen wäre, ohne gewisse Eigentümlichkeiten und ihre Selbständigkeit als schaffende und gebende Macht zu bewahren. Es ist nicht hier der Ort, über Wesen, Entstehung und Entwicklung der byzantinischen Kunst oder richtiger des byzantinischen Stiles zu sprechen. Nur so viel sei bemerkt, dass dieser Stil nicht von einem einzigen Zentrum ausgegangen ist, sondern dass er vielmehr das Resultat ganz verschiedener Kunstströmungen ist, die in sämtlichen Ländern um die östliche Hälfte des Mittelmeeres ihre Wurzeln hatten. Auch Bulgarien hat das seinige hierzu beigetragen, und zwar nicht nur während des Mittelalters, sondern wie wir oben (Seite 1 und 2) hervorgehoben haben, schon seit spätrömischer Zeit, als es ein wichtiger Kreuzpunkt für griechische, römische und orientalische Kunstströmungen geworden war.

Aus denselben Gründen ist es auch nicht richtig, wenn, wie das manchmal geschieht, die byzantinische Kunst als griechisch betrachtet wird. Man muss sich im Gegenteil klar machen, dass die byzantinische Kunst sich in entschiedenem Gegensatze gegenüber der altgriechischen entwickelt hat und dass sie demnach in keiner Weise als griechisch bezeichnet werden kann. Ihre Wurzeln sind nicht in Griechenland, das in spätrömischer Zeit schon ganz heruntergekommen und verödet war, sondern in dem an alten Kulturgütern so reichen Orient zu suchen. Ueberhaupt lässt sich die byzantinische Kunst ebenso wenig einem einzigen Volke zuschreiben, wie die romanische und gothische des Abendlandes. Die Bezeichnungen byzantinisch, romanisch und gothisch beziehen sich eben auf den Stil, nicht auf die innerhalb einer bestimmten Nation geschaffenen Kunstwerke. Deshalb kann man mit vollem Rechte von einer bulgarischen Kunst neben oder innerhalb der byzantinischen sprechen, wie man auch von einer deutschen, französischen oder italienischen Kunst neben bezw. innerhalb der romanischen und gothischen spricht.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen können wir zur Betrachtung der einzelnen Kunstdenkmäler aus der Zeit des zweiten bulgarischen Reiches übergehen, und zwar werden wir sie, da das Material für diese Zeit viel reichhaltiger ist, nach den hauptsächlichen Kunstzweigen zusammenfassen.

1. ARCHITEKTUR.

Sehr rege Bautätigkeit herrschte in dieser Zeit in der neuen Hauptstadt Tirnovo, die im Laufe von zwei Jahrhunderten, bis zu ihrer Eroberung durch die Türken im Jahre 1393, der geistige und politische Mittelpunkt des bulgarischen Reiches geblieben ist. Die Stadt war in der Hauptsache auf zwei grossen, nach allen Seiten steil abfallenden Hügeln gelegen, welche die Namen Zarevetz und Trapesitza führen. Sie sind

Abb. 15. — Wohnhaus in Arbanassi bei Tirnovo; 17. Jahrh.

durch die Windungen des Flusses Jantra, dessen Lauf an dieser Stelle die Form des Buchstaben «S» annimmt, von einander getrennt und zwar so, dass die beiden Hügel halbinselartig vom Flusse eingefasst werden. Die eigentliche Burg mit den wichtigsten Staatsgebäuden befand sich auf dem stark befestigten grösseren Hügel Zarevetz. Auch der kleinere Hügel Trapesitza besass seine eigene Ringmauer. In der Niederung zwischen den Hügeln, auf den beiden Ufern des Jantraflusses, dehnte sich die Unterstadt aus. Von den Festungsmauern sind noch beträchtliche Teile erhalten, die uns eine genügende Vorstellung über ihre ursprüngliche Anlage und Bauweise geben können.

Viel schwieriger ist es, sich einen Begriff von dem Aussehen der damaligen Bürgerhäuser zu machen. Von der Unterstadt waren noch bis vor wenigen Jahren drei bescheidene Häuser erhalten, deren Anlage bis in das 14. Jahrhundert zurückzu-

gehen schien. Besonders interessant war eines davon, das nach der über dem Tore angebrachten Steininschrift als das Haus der « Herrin Boika » bekannt war. Leider sind alle drei Häuser durch das grosse Erdbeben im Jahre 1913 vollständig zerstört worden.

Abb. 16. — Die Kirche des Heiligen Dimiter in Tirnovo, östlicher Teil; 12. Jahrh.

In dem naheliegenden Städtchen Arbanassi finden wir aber einige ähnliche Häuser, die, obwohl in späterer Zeit gebaut, den ursprünglichen Typus völlig bewahrt haben (Abb. 15). Das Erdgeschoss, in das man durch ein grosses Tor eintritt, ist fensterlos und wird gewöhnlich als Keller benützt. Ein zweites Tor führt über eine Holztreppe

in das Obergeschoss, wo sich die eigentliche Wohnung befindet. Die Zimmer haben nur wenige und sehr kleine Fenster, die oben mit einem Bogen abschliessen.

Viel reicheres Material haben wir für die kirchliche Architektur. In Tirnovo selbst ist zunächst die Kirche des Heiligen Dimiter zu nennen, die nach zeitgenössischen Berichten von den ersten Asseniden im Jahre 1186 gebaut worden sein soll. Von dem ursprünglichen Bau ist heute nur noch der östliche Teil mit der Apsis erhalten (Abb. 16). Bedeutender war die Kirche der «Vierzig Märtyrer», die Iwan Assen II. (1218—1241) errichten liess. Durch spätere Umbauten ist sie aber so sehr verändert und entstellt worden, dass eine Rekonstruktion ihrer ursprünglichen Form ohne vorhergehende Ausgrabungen unmöglich ist. Sie war jedenfalls eine basilikale Anlage mit monolithen Säulen, die zum Teil aus den Ruinen von Aboba genommen wurden. Auch antike Stücke finden sich in der Kirche verbaut. Die Marmorkapitäle (Abb. 17), die antike neben byzantinischen Formen aufweisen und ursprünglich auf den Säulen standen, dienen jetzt als Unterlagen für die Holzpfeiler der offenen Halle, die der Nordseite der Kirche bei ihrer Umwandlung in eine Moschee vorgelegt wurde.

Abb. 17. — Marmorkapitäl aus der Kirche der Vierzig Märtyrer in Tirnovo.

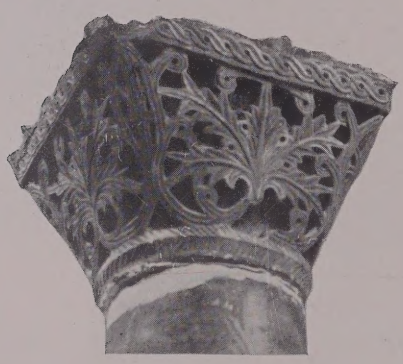


Abb. 18. — Marmorkapitäl aus der Peter und Paul-Kirche in Tirnovo.

Die Peter und Paul-Kirche in Tirnovo mit ihrer stimmungsvollen Innenansicht (Tafel V) gehörte bis vor kurzem zu den am besten erhaltenen alten Bauten in Bulgarien. Leider hat das Erdbeben vom Jahre 1913 auch diese Kirche fast völlig zerstört. Sie stammt aus dem 14. Jahrhundert und bietet mit ihrer auf vier Säulen ruhenden Kuppel das typische Beispiel einer Kreuzkuppelkirche der damaligen Zeit. Besondere Beachtung verdienen der ausgezeichneten Arbeit wegen die mit scharfgeschnittenen Akanthusblättern verzierten Kapitäle (Abb. 18). Ueber die Fresken, die das ganze Innere der Kirche schmückten, werden wir später in anderem Zusammenhange sprechen.

Wie schon die erwähnten drei Kirchen in Tirnovo zeigen, strebten die damaligen Baumeister nicht so sehr nach mächtiger Raumwirkung, als nach möglichst reichem inneren und äusseren Schmuck und nach sorgfältiger Ausführung der Einzelheiten. Für die Ausschmückung des Inneren wurde in der Hauptsache Malerei, Mosaik und Holzschnitzerei verwendet. Für das Aeussere wurde zunächst das Baumaterial in entsprechender Weise ausgenützt. Neben den kleinen, regelmässig behauenen Stein-

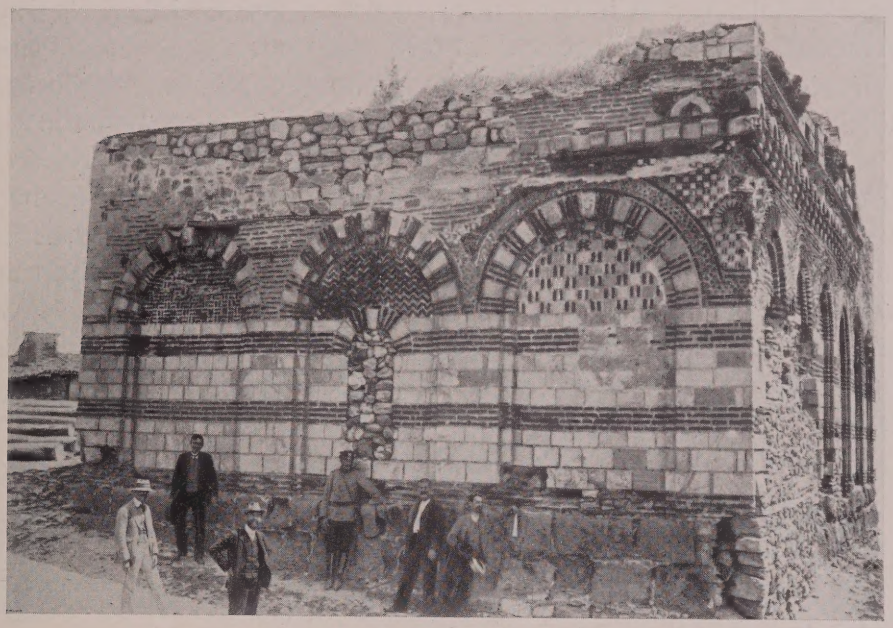


Abb. 19. — Die Johanneskirche am Hafen in Mesembria, Westseite; 14. Jahrh.
Vor der Zerstörung durch das Erdbeben im Jahre 1913.

quadern verwendete man auch rote Ziegel, die in rythmischer Abwechslung mit den Steinen angeordnet wurden. Auf diese Weise erzielte man schöne dekorative Wirkungen, die sowohl auf der Verschiedenheit der Farben, als auch auf der Reichhaltigkeit der Muster beruhten. Manchmal benützte man auch verschiedene Arten von Steinen,

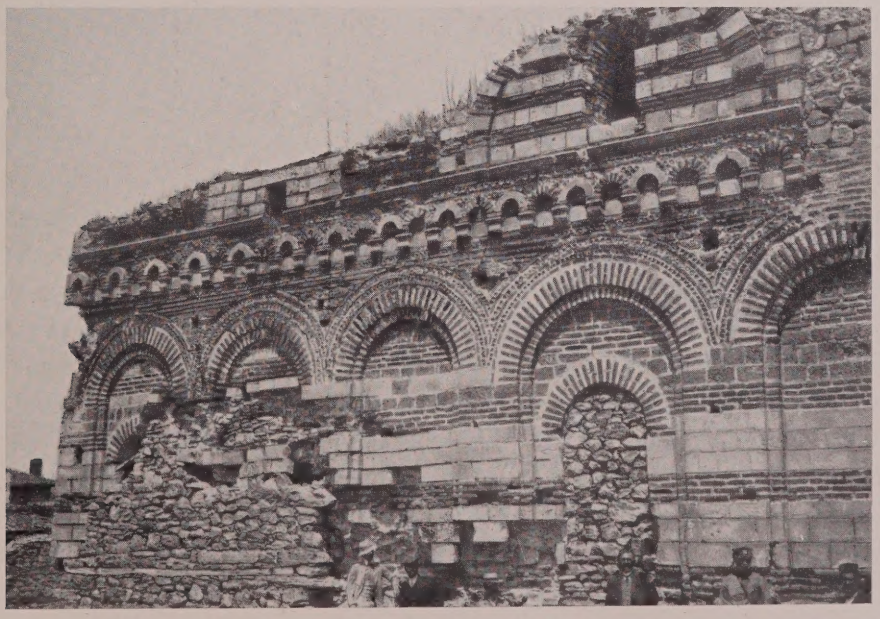


Abb. 20. — Die Johanneskirche am Hafen in Mesembria, Südseite; 14. Jahrh.
Vor der Zerstörung durch das Erdbeben im Jahre 1913.

um grössere Mannigfaltigkeit in den Farben zu haben, und die Ziegel wurden mosaikartig zwischen die Steine hineingelegt. Tirnovo bietet uns zwar keine guten Beispiele für diese Bauart, aber in ausserordentlich kunstvoller Weise finden wir sie angewendet bei den Kirchen in Mesembria. Namentlich die Johanneskirche am Hafen in Mesembria ist ein Prachtstück dieser Bauart (Abb. 19 und 20). Sie zeigt eine so grosse Fülle von dekorativen Mustern, wie man sie bei keinem anderen Bau in Bulgarien findet.

Die Kirchen von Tirnovo bieten uns dagegen eine andere Eigenart, nämlich die Verwendung von kurzen Tonröhrchen, die an der einen Seite mit einer kleinen Scheibe oder einer Rosette, in grüner oder gelber Farbe glasiert, versehen sind. Diese Röhrchen dienten ebenfalls zur Verzierung der Aussenwände, und zwar waren sie gewöhnlich in runden Bogen über den Fenstern oder den Nischen so eingebaut, dass nur das glasierte Köpfchen sichtbar war (Abb. 16). Rein dekorativen Bestrebungen ist auch

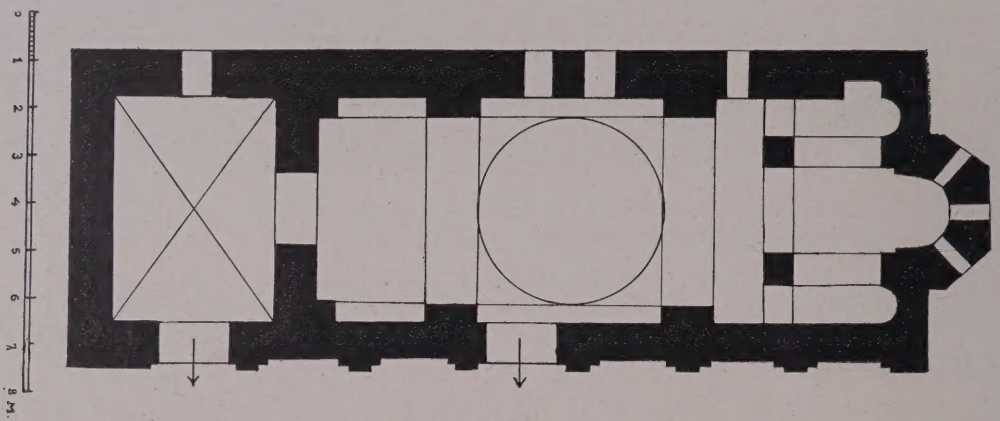


Abb. 21. — Grundriss der Kirche Iwan Assen des II. bei Stanimaka; 13. Jahrh.

die Gliederung der Aussenwände durch eine Reihe wenig vertiefter Nischen, welche die Eintönigkeit einer grossen Fläche zu unterbrechen suchen, zuzuschreiben (Abb. 16, 19, 20 und Tafel IV).

Dieselben charakteristischen Züge finden wir auch bei den anderen kirchlichen Bauten des 13. und 14. Jahrhunderts in Bulgarien. Da ihre vollständige Aufzählung hier unmöglich ist, müssen wir uns damit begnügen, nur einige besonders wichtige Beispiele hervorzuheben. Unter ihnen steht an erster Stelle die von Iwan Assen II. auf einer hohen Bergspitze bei Stanimaka südlich von Philippopel erbaute Burgkirche, die unter dem Namen ihres Erbauers bekannt ist (Tafel IV und Abb. 21). Sie vertritt den Typus einer in Bulgarien auch sonst (Bojana, Batschkovo) vorkommenden Mausoleumskirche, die nicht für den allgemeinen Gottesdienst bestimmt war, sondern hauptsächlich als Begräbnisstätte für die Mitglieder angesehener Familien zu dienen hatte. Die Kirche hat zwei Stockwerke. Das untere Stockwerk, das als Grabkammer benützt wurde und deshalb gar keine Fenster hat, ist direkt von aussen durch eine Türe an der Westseite zugänglich. Die eigentliche Kirche befindet sich im oberen Stockwerke und steht in keiner direkten Verbindung mit der Grabkammer. Eine an der Südseite angebrachte Freitreppe aus Holz führt in sie hinauf. Es versteht sich von selbst, dass Kirchen dieser Art nur sehr beschränkte Masse haben konnten.

Wenn wir in den westlichen bulgarischen Gebieten Umschau halten nach kirchlichen Bauten aus der gleichen Zeit, müssen wir vor allem über Ochrida sprechen. Was Tirnovo für den bulgarischen Osten ist, das ist Ochrida für den bulgarischen Westen, für Mazedonien. Wir haben gesehen, dass Zar Samuel für eine zeitlang seine Residenz und den Sitz des Patriarchats hierher verlegt hatte. Aber diese rein äusserlichen Umstände hatten an sich keine besondere Wichtigkeit für die weiteren Schicksale der Stadt. Ihre grosse Bedeutung für das geistige Leben der Bulgaren hat andere Gründe. Ochrida und seine Umgebung sind der Schauplatz der Tätigkeit zweier be-

Abb. 22. — Die Johanneskirche in Ochrida; 14. Jahrh.

deutenden Männer aus der Zeit der Ausbreitung des Christentums in Bulgarien, Kliments († 916) und seines Zeitgenossen Naum, die von der bulgarischen Kirche als Heilige verehrt werden. Sie gehörten zu den unmittelbaren Schülern der heiligen Brüder Kyrill und Methodi, kamen nach dem Tode des letzteren im Jahre 885 aus Mähren nach Bulgarien an den Hof des Zaren Boris und wurden von ihm nach Mazedonien entsandt, um die neue Lehre unter den dortigen Bulgaren zu befestigen. Das grosse Ansehen, welches sich Kliment und Naum durch ihre ausserordentlich fruchtbare Tätigkeit auf dem Gebiete der religiösen und sittlichen Erziehung des Volkes erwarben, und ihre Verdienste an der Förderung und Ausbreitung der bulgarischen Literatur und Schrifttums übten eine nachhaltige Wirkung aus und machten aus Ochrida eine für die Bulgaren heilige Stadt. Ihre Bedeutung für das bulgarische Volk stieg in noch höherem Grade am Ende des 10. Jahrhunderts durch die Gründung des Patriarchats von Ochrida, das auch nach der Eroberung Bulgariens durch die Türken bestehen

blieb und erst im Jahre 1767 aufgehoben wurde. In dieser Weise wurde Ochrida der bedeutendste Mittelpunkt Mazedoniens für das geistige Leben der Bulgaren im Laufe von fast 10 Jahrhunderten. Es ist daher auch natürlich, dass wir hier einige der wichtigsten Denkmäler der altbulgarischen Kunst finden.

Ueber die ältere Sophienkirche in Ochrida haben wir schon oben (Seite 11 ff.) gesprochen. Von den übrigen Kirchen der Stadt, welche der Zeit des 13. und 14. Jahrhunderts angehören, ist die bedeutendste die im Jahre 1295 erbaute Kirche des Heiligen Kliment (Tafel VI und VII). Sie war ursprünglich der Mutter Gottes geweiht und ist

Abb. 23. — Die Kirche der Heiligen Konstantin und Helena in Ochrida; 13.—14. Jahrh.

erst in neuerer Zeit umgetauft worden. Obwohl sie durch spätere Anbauten etwas verändert wurde, ist ihre ursprüngliche Form noch deutlich zu erkennen. Es ist wieder eine Kreuzkuppelkirche, die sich aber von der Peter und Paul-Kirche in Tirnovo dadurch unterscheidet, dass die Kuppel nicht auf Säulen, sondern auf schweren Pfeilern ruht. Die Wirkung ihres Innenraumes ist daher viel einfacher. Sonst bietet sie, wenn auch in viel bescheidenerem Umfange, dieselbe dekorative Ausnützung des Baumaterials, die wir auch bei den Kirchen im östlichen Bulgarien gefunden haben.

Ein ähnlicher Bau ist auch die Johanneskirche in Ochrida, die vor allem durch ihre malerische Lage auf einem hohen Felsen am Seeufer auffällt (Abb. 22). Baugeschichtlich wichtiger sind zwei ganz kleine Kirchen — die Kirche der Heiligen Konstantin und Helena und die alte Marienkirche — die statt der Kuppel ein erhöhtes, quergelegtes Tonnengewölbe haben (Abb. 23). Beachtung verdient weiter die Kirche

Abb. 24. — Die Kirche im Kloster des Heiligen Naum am Ochridasee; 14. Jahrh.

Abb. 25. — Vorhalle der Kirche im Kloster des Heiligen Naum; 14. Jahrh.

im Kloster des Heiligen Naum am südöstlichen Ufer des Ochridasees, wo sich auch das Grab dieses Heiligen befindet (Abb. 24). Besonders der Narthex der Kirche mit seiner niedrigen, flachen Kuppel und den beiden kleinen Säulen mit Kämpferkapitälen zeigt eine Abweichung von dem gewöhnlichen Bauschema (Abb. 25). Auch an anderen Orten in Mazedonien, wie z. B. bei Schtip, in dem Vororte Warosch bei Prilep oder in der Umgebung von Skopie, findet man einige zum Teil noch sehr gut erhaltene Kirchen aus dieser Zeit, deren genauere Untersuchung wichtige Aufschlüsse über die kirchliche Architektur des 13. und 14. Jahrhunderts in Bulgarien geben wird.

Wenn man bedenkt, welch grosse Rolle die Religion im öffentlichen Leben der älteren Zeit gespielt hat, wird man sich nicht wundern, dass gerade für die kirchliche Architektur so viele Denkmäler zur Verfügung stehen. Im Vergleiche dazu sind wir über die bürgerliche Architektur sehr ungenügend orientiert. Aber auch in dieser Hinsicht darf man von einer eingehenderen Untersuchung der erhaltenen Denkmäler, mögen sie auch noch so spärlich sein, wichtige Aufschlüsse erwarten. Ein altbulgarisches Schloss aus dem 14. Jahrhundert besitzen wir noch in der Stadt Widin an der Donau (Abb. 14). In neuerer Zeit ist es teilweise restauriert worden, aber immer unter Beachtung seines ursprünglichen Aussehens.

2. MALEREI.

Der Bau zahlreicher Kirchen im 13. und 14. Jahrhundert hat eine hohe Blüte der kirchlichen Wandmalerei zur Folge gehabt. Die Sitte, das Innere der Kirche vollständig auszumalen, bot hiefür reichlich Gelegenheit. Freilich hat sie andererseits auch zu einem völlig handwerkmässigen Betriebe der Wandmalerei geführt. Aber neben den durchschnittlichen Leistungen der Mehrzahl der damaligen Meister findet man auch Bilder, die von einer grossen künstlerischen Begabung Zeugnis ablegen.

Gewöhnlich bezeichnet man diese Wandmalereien als Fresken. In Wirklichkeit sind sie nicht in der eigentlichen Freskotechnik, sondern in Tempera ausgeführt, wobei als Bindemittel in der Regel Eier verwendet wurden. Als Unterlage für die Bilder diente eine dünne Schicht von ganz feinem weissen Kalk, mit dem sämtliche Wände überzogen wurden. Auch Gewölbe, Kuppeln, Pfeiler, Fenster- und Türumrahmungen wurden bemalt, sodass kein Fleck ohne bildnerischen Schmuck stehen blieb. Waren die Bilder im Laufe der Zeit schadhaft geworden, was bei der angewandten Malweise oft genug der Fall gewesen sein dürfte, so überzog man sie, ohne sie zu zerstören, einfach mit einer neuen Kalkschicht, die dann von neuem bemalt wurde. Deshalb findet man in den alten Kirchen Bulgariens gewöhnlich mehrere Schichten mit Wandmalereien übereinander, wobei die älteren sich oft als besser erhalten herausstellen.

Zu den wichtigsten und schönsten Denkmälern dieser alten Wandmalereien gehören die Bilder in der Kirche von Bojana — eines kleinen Dorfes an den nördlichen Abhängen des Witoscha-Berges, nur 8 km in südwestlicher Richtung von Sofia entfernt. Hier wurde noch im 11. Jahrhundert eine ganz kleine Kuppelkirche gebaut und ausgemalt. Im Jahre 1259 wurde sie, wie aus der erhaltenen Inschrift und dem Bau-

zustande zu ersehen ist, von dem bulgarischen Edelmanne Sewastokrator Kalojan, der, wie es scheint, seinen Stammsitz in Bojana selbst hatte — die Reste eines alten Schlosses sind heute noch auf einem hohen Felsen über dem wild vorüberrauschenden Bojana-flusse erhalten — erweitert. Zu diesem Zwecke wurde eine neue zweistöckige Mausoleumskirche vom Typus der oben (S. 22) beschriebenen Kirche Iwan Assen des II. direkt an die Westmauer des ursprünglichen Baues angelehnt. In dieser Weise wurde die ursprüngliche, noch aus dem 11. Jahrhundert stammende Kirche, die jetzt nur den östlichen Teil der ganzen Anlage bildet (Abb. 26), nur durch das untere als Grabkammer

Abb. 26. — Die Kirche in Bojana bei Sofia; 11. und 13. Jahrh.

gedachte fensterlose Stockwerk der neuen Kirche zugänglich. Gleichzeitig mit dem von ihm errichteten Bau liess Kalojan auch die ältere Kirche von neuem ausmalen, sodass die meisten der heute in beiden Abteilungen erhaltenen Wandmalereien aus dem Jahre 1259 stammen. Darunter befinden sich in der östlichen Abteilung noch Reste der Wandmalereien aus dem 11. Jahrhundert. Ausserdem wurden einzelne Wandflächen in beiden Abteilungen in späterer Zeit, wie es scheint erst im 17. Jahrhundert, übermalt. Nach der Beseitigung dieser späteren Zutaten sind die darunterliegenden, noch vorzüglich erhaltenen, älteren Bilder freigelegt worden.

Das Hauptinteresse beanspruchen die Bilder aus dem Jahre 1259, von denen wir nur die wichtigsten hervorheben werden. Im unteren Stockwerke des kalojanischen Baues, an der nördlichen Wand, befinden sich die fast lebensgrossen Bilder Kalojans, der

als Stifter der Kirche mit ihrem Modell in den Händen dargestellt ist, und seiner Frau Dessislava (Tafel L). Beachtung verdient das prachtvolle Gewand der letzteren. Es ist mit einer drei Mal sich wiederholenden Gruppe von zwei Löwen in heraldischer Stellung, die als gestickt anzunehmen sind, verziert. An der gegenüberliegenden südlichen Wand sind in reichen, königlichen Gewändern, mit Kronen und Szeptern, der damalige bulgarische Zar Konstantin Assen (1258—1277) und seine Frau Irene, eine Tochter des Kaisers Theodor Laskaris und Enkelin des Zaren Iwan Assen II., abge-

Abb. 27. — Heiligenbilder.
Wandmalerei vom Jahre 1259 in der Kirche von Bojana.

bildet (Tafel LI). Sämtliche Bilder, obwohl nach dem Geschmack der damaligen Zeit in steifer Feierlichkeit ausgeführt, zeigen ein deutliches Streben nach Wiedergabe der individuellen Eigentümlichkeiten und können deshalb als wirkliche Porträts gelten.

In einer Nische derselben Wand befindet sich eine grössere Komposition, die Christus als Jüngling im Gespräch mit den jüdischen Gelehrten im Tempel darstellt (Tafel XII). Dieses Bild, welches erst neuerdings nach Entfernung der späteren Uebermalungen freigelegt wurde, fällt durch die ausserordentlich feine Zeichnung und lebendige Ausführung auf. Man beachte namentlich den Christuskopf mit seinen schönen, regelmässigen Zügen und die Gruppe der Juden in der rechten Hälfte des Bildes mit ihren vorzüglich charakterisierten, von neugierig blickenden Augen belebten Gesichtern.

In der östlichen Abteilung der Kirche sind die Bilder in drei Reihen übereinander angeordnet. Auf der nördlichen Mauer sehen wir zunächst ganz oben das heilige Abendmahl; darunter befinden sich nebeneinander die Kreuzigung und die Auferstehung (Tafel XIII). Die unterste Reihe enthält vier grosse Bilder aufrechtstehender Heiligen. Das Bild der Kreuzigung gehört zu den schönsten Werken dieser Art und fällt am meisten durch das starke Gefühl auf, das der Künstler darin zum Ausdruck gebracht hat. Unmittelbare Empfindung und grosse Sicherheit in der Zeichnung verleihen diesem Bilde einen ganz besonderen künstlerischen Wert.

Die unterste Reihe der gegenüberliegenden südlichen Mauer der östlichen Abteilung enthält ebenfalls vier grosse Einzelbilder. Links sind Konstantin und Helena mit dem heiligen Kreuze, rechts zwei Militärheilige dargestellt (Abb. 27). Ausgezeichnet ist namentlich der charaktervolle Kopf des letzten Heiligen rechts, den man mit vollem Rechte den besten Arbeiten der Kirche beizählen darf. Auch der thronende Christus auf der Ostwand, der erst neuerdings unter dem späteren Verputz entdeckt wurde und ebenfalls aus dem Jahre 1259 stammt, verdient besondere Beachtung wegen der Milde des Ausdruckes und der Feinheit der Zeichnung (Abb. 28).

Abb. 28. — Thronender Christus.
Wandmalerei vom Jahre 1259 in der Kirche von Bojana.

Als Beispiele für die kirchliche Wandmalerei des 14. Jahrhunderts in Bulgarien können die in der Peter und Paul-Kirche in Tirnovo noch erhaltenen Bilder angeführt werden. Leider hat das grosse Erdbeben im Jahre 1913, das die fast völlige Zerstörung der Kirche herbeiführte, auch die Vernichtung des grösseren Teiles der Wandmalereien zur Folge gehabt. Besonders stark war die Zerstörung in dem oberen eingestürzten Teile der Kirche, wo sich die grösseren Kompositionen befanden. Von der ausgezeichneten «Grablegung Christi», wie auch von der «Fusswaschung der Apostel», die zu den schönsten Arbeiten der Kirche gehörten, sind heute nur kleine Fragmente erhalten geblieben, die uns immerhin einen Begriff von den hohen künstlerischen Vorzügen dieser Bilder geben. Auch von anderen, dem Leben Christi entnommenen Darstellungen besitzen wir heute nur unbedeutende Reste. Besser erhalten sind die Bilder in den unteren Teilen der Kirche, die nur einzelne aufrechtstehende Heilige darstellen. So finden wir z. B. auf einem der grossen Pfeiler die eindrucksvollen Gestalten der beiden Apostel Peter und Paul, welche die Kirche Christi als Symbol in den Händen tragen (Tafel XV). An der südlichen Wand der Kirche sehen wir Christus als König der Könige auf einem grossen Thron sitzend, zwischen den Bildern der heiligen Maria und Johannes des Täufers (Tafel LII).

In der Vorhalle der Kirche waren sämtliche ökumenischen Synoden in ziemlich gleichmässiger und ermüdender Weise dargestellt. Als Beispiel für diese in der kirchlichen Wandmalerei nicht sehr verbreiteten Darstellungen geben wir das Bild der vierten ökumenischen Synode, welche im Jahre 451 in Chalkedon abgehalten wurde (Tafel LIII). Rechts auf dem Throne sitzt Kaiser Markianos, der, von seiner Garde umgeben, der Versammlung präsidiert. Bezeichnend ist die drastische Art — ein Erzbischof packt seinen Genossen beim Barte — mit welcher der Maler die dogmatischen Streitigkeiten dieser sonst so ruhigen und ehrwürdigen Herren zum Ausdruck gebracht hat.

Die Namen der Meister, welche die Bilder von Bojana und Tirnovo geschaffen haben, sind uns unbekannt. Ihre Werke sind ebenso anonym, wie auch sämtliche anderen Wandmalereien der gleichen Zeit, die wir in Bulgarien finden. Es war damals noch nicht üblich, solche Arbeiten zu signieren. Dass aber diese Meister Bulgaren waren, ergibt sich aus den beigesetzten erklärenden Inschriften, die sämtlich in bulgarischer Sprache abgefasst sind.

Auch auf mazedonischem Gebiete sind noch an verschiedenen Orten kirchliche Wandmalereien aus dem 13. und 14. Jahrhundert vorhanden. Hier sind vor allem die Bilder hervorzuheben, die erst in neuester Zeit, während des Krieges, in der Sophienkirche in Ochrida unter dem türkischen Wandverputz entdeckt wurden. Leider sind die meisten dieser Bilder, die einen hohen künstlerischen Wert besitzen und zu den besten Arbeiten dieser Art gehören, stark beschädigt. Bevor sie nicht einer sorgfältigen und fachmännischen Reinigung unterzogen werden, was nicht gleich nach ihrer Freilegung geschehen konnte, lassen sich keine befriedigenden Aufnahmen davon machen. In Ochrida sind noch die aus dem 13. Jahrhundert stammenden Wandmalereien in der kleinen alten Klimentkirche zu nennen. Weiter kommen in Betracht die wenig bekannten und noch nicht genügend untersuchten Wandmalereien in der Nikolauskirche in Warosch bei Prilep und in der Klosterkirche des Heiligen Andrey bei Skopie, die sämtlich im Jahre 1299 gemalt wurden.

Nach dem uns vorliegenden Material sind wir völlig berechtigt, schon für diesen Zeitabschnitt das Bestehen besonderer bulgarischer Malschulen anzunehmen. Wie weit ihre Wirksamkeit sich erstreckt hatte, in welchen Beziehungen sie zu anderen gleichzeitigen Schulen standen und woher die Grundlagen ihrer Kunst stammten, das sind Fragen, die erst künftige und eingehendere Forschungen aufklären können. Wir sind noch nicht einmal im Stande, eine systematische Gruppierung des vorhandenen, ausserordentlich reichen Materials vorzunehmen. Was wir oben hervorgehoben, hat nur den Zweck, auf diese für die ältere Kunstgeschichte so wichtige Quelle hinzuweisen und ihre weitere Ausnützung anzuregen. Es würde zu weit führen, wollten wir auch nur ein Verzeichnis der vorhandenen Denkmäler geben. Wir finden sie überall auf bulgarischem Gebiete, einschliesslich Mazedonien, und es ist zu erwarten, dass die bulgarische Wissenschaft schon in nächster Zeit, sobald die Umstände die Wiederaufnahme der friedlichen Arbeit gestatten, diesen für die ältere bulgarische Kultur so wichtigen Zeugnissen die nötige Aufmerksamkeit widmen wird.

Um die Wandmalereien, die uns hier beschäftigen, richtig zu beurteilen, sind vor allem zwei Dinge notwendig. Erstens ist in Betracht zu ziehen, dass sie dekorative Bestimmung hatten und deshalb eine rein flächenhafte Behandlung der Bilder erforderten, und zweitens darf man nicht vergessen, dass die Kunstwerke aus dem byzantinischen Kreise ihre eigene Aesthetik haben. Es wäre daher verfehlt, wollte man diese Werke mit demselben Masstabe messen, mit dem wir z. B. antike Kunstwerke zu bewerten pflegen. Die byzantinische Kunst hat nie die Form als Selbstzweck betrachtet und ihre höchste Vollendung als letztes Ziel des künstlerischen Schaffens erstrebt. Die Hauptsache für sie ist der Inhalt. Sie will vor allem durch Bilder erzählen und ist bemüht, sich einer möglichst deutlichen Sprache zu bedienen. Die Form wird ihr oft zur Formel. Daraus ergibt sich jener Konventionalismus, der ihren Werken in so hohem Grade anhaftet.

Man hat die byzantinische Kunst oft sehr zutreffend mit der ägyptischen verglichen. In beiden Fällen finden wir tatsächlich ausgesprochene konservative Tendenzen, die eine gewisse Starrheit und ein fortwährendes Vererben von bestimmten Grundformen zur Folge haben. Diesem Umstande ist es zuzuschreiben, dass auch neuere byzantinische Kunstwerke einen altertümlichen Charakter tragen. Das bedeutet aber noch nicht, dass die byzantinische Kunst entwicklungsunfähig war. Wenn man gelernt hat, ihre Sprache zu verstehen, wird man bald merken, dass auch ihre Werke im Laufe der Zeit ihren Charakter ändern und den deutlichen Stempel der Jahrhunderte tragen. Das gilt in vollem Masse auch für die altbulgarische Kunst.

Es ist in dieser Hinsicht besonders lehrreich, zu verfolgen, wie derselbe Vorwurf zu verschiedenen Zeiten behandelt wurde. Nehmen wir z. B. eine der häufigsten Darstellungen der kirchlichen Wandmalerei, nämlich die Entschlafung der Mutter Gottes (die Koimesis) an. In Bojana ist die Szene (aus dem Jahre 1259) in sehr vornehmer und zurückhaltender Weise behandelt (Tafel XIV). Christus erscheint nur in der Ferne mit der Seele der Verstorbenen in den Händen und nimmt keinen unmittelbaren Anteil an dem Treiben um die Bahre. Gesichtsausdruck und Gebärden der Apostel drücken tiefen Schmerz aus. Keine heftigen Bewegungen, keine Uebertreibungen in

der Zeichnung. Eine feierliche Ruhe liegt über dem ganzen Bilde, das sich auf das notwendigste beschränkt, ohne nebensächliche Episoden aufzuweisen.

In schroffem Gegensatze dazu steht die dem 14. Jahrhundert angehörende Komposition in der Peter und Paul-Kirche in Tirnovo mit ihren leidenschaftlich bewegten Gestalten (Tafel LIV und Abb. 29). Christus selbst beugt sich tief über den Kopf seiner Mutter, um ihr die Augen zu schliessen, und hält in der andern Hand ihre Seele. Rechts und links sind zwei Erzengel hinzugekommen, um die Bahre sind mehrere Leuchter aufgestellt, und oben in den Ecken sieht man die Seligen im Himmel. Die Zeichnung ist nachlässiger und konventioneller, die Köpfe entbehren der feineren Individualisierung, die wir bei den Köpfen der Apostel in Bojana finden.

Schliesslich finden wir auf einem Bilde der Georgskirche in Tirnovo, das aus dem Jahre 1616 stammt, dieselbe Komposition in völliger Erstarrung (Tafel XVI 2). Der Künstler hat zwar geschickt nach älteren Vorbildern gearbeitet; es fehlt ihm aber das unmittelbare Gefühl und die Frische der Erfindung. So besteht denn bei ihm der Fortschritt bloss in einer Erweiterung der Komposition durch Hinzufügen neuer Gestalten, während sie zweifellos an künstlerischem Inhalt verloren hat. Dieses letztere Bild gehört jedoch schon in die nächste Periode, mit der wir uns erst später beschäftigen werden.

* * *

In engstem Zusammenhange mit der Wandmalerei steht auch die Ausbildung der kirchlichen Tafelmalerei oder der sogenannten Ikonen. Das sind kleinere oder grössere Holztafeln, auf denen gewöhnlich nur einzelne Heilige, selten grössere Kompositionen dargestellt werden. Das Bild wird nicht direkt auf das Holz, sondern entweder auf eine dünne Schicht von Gips oder auf aufgezogene Leinwand gemalt. Aus der Zeit zwischen dem 12. und dem 15. Jahrhundert sind mehrere solcher Ikonen erhalten. Da sie aber das meiste Interesse durch ihren Metallschmuck erregen, werden wir sie erst im nächsten Abschnitte im Zusammenhange mit anderen Metallarbeiten besprechen.

Auch die Miniaturmalerei ist zu jener Zeit in Bulgarien zu hoher Blüte gelangt. Die Hauptdenkmäler sind zwei illustrierte, in altbulgarischer Sprache geschriebene Handschriften auf Pergament, die sich jezt ausserhalb Bulgariens befinden. Die eine ist die bekannte Uebersetzung der Chronik des Manassias in der vatikanischen Bibliothek zu Rom, geschrieben zwischen 1356 und 1362 für den bulgarischen Zaren Iwan Alexander. Die zweite Handschrift ist ein Evangelium, das für denselben Zaren im Jahre 1356 von einem sonst unbekannten Mönche Simeon geschrieben wurde. Sie gehörte früher dem Lord Robert Curzon, der sie im Jahre 1837 aus dem Kloster des Heiligen Paulus auf dem Athosberge nach London gebracht hat und wird jetzt im Britischen Museum aufbewahrt.

Leider sind von den zahlreichen (über 400), in diesen beiden Werken enthaltenen Miniaturen nur wenige Stücke in ganz ungenügender Weise veröffentlicht worden. Eine Vorstellung davon möge das Bild des bulgarischen Zaren Iwan Alexander mit seiner Familie aus der Curzonschen Handschrift nach einer farbigen Kopie geben

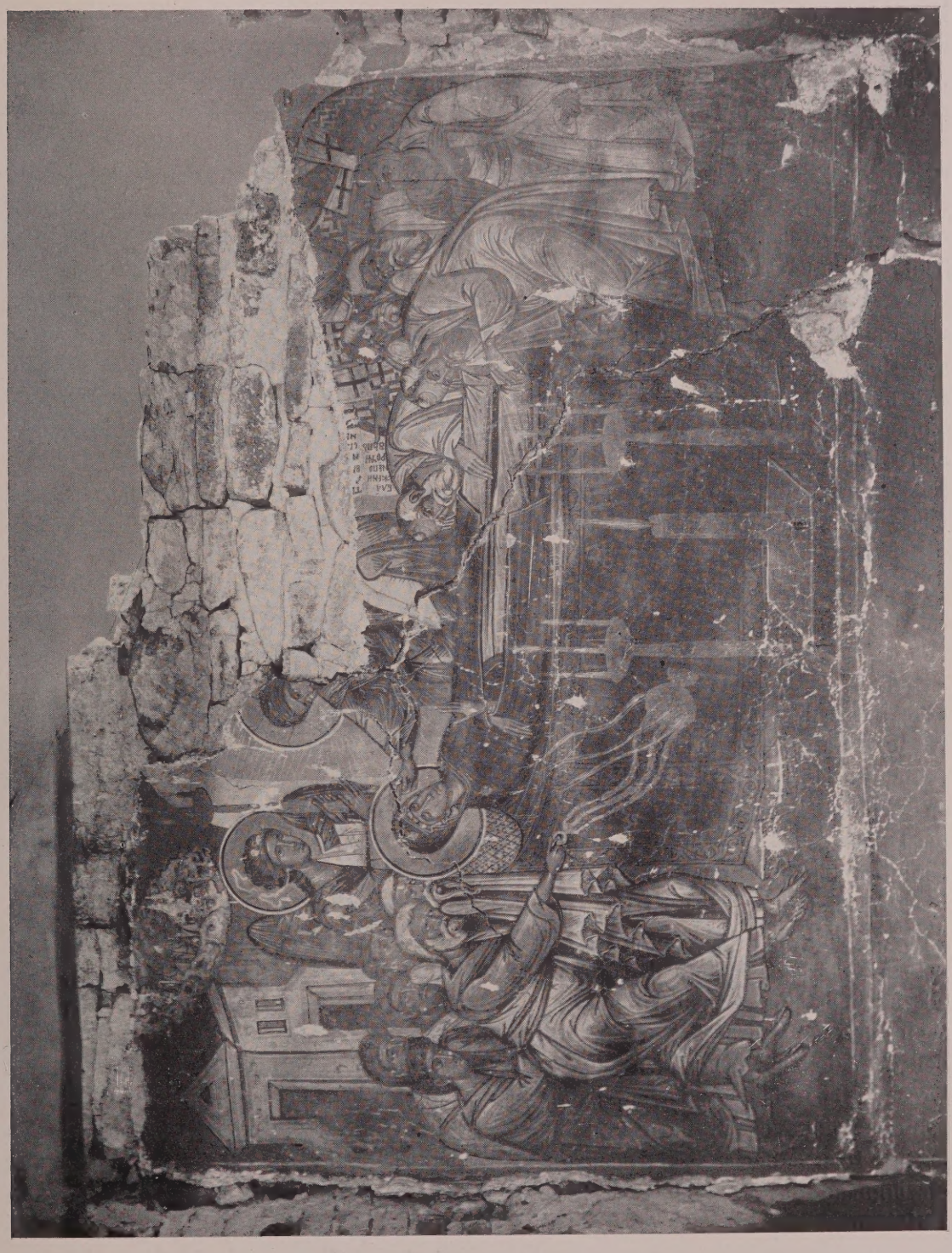


Abb. 29. — Die Entschlafung der Mutter Gottes.
Wandmalerei aus dem 14. Jahrhundert in der Peter und Paul-Kirche in Tirnovo (aufgenommen nach der Zerstörung der Kirche durch das Erdbeben im Jahre 1913).

(Tafel LVII). Es ist daher nicht möglich, eine eingehendere Würdigung dieser für die Geschichte der altbulgarischen Malerei äusserst wichtigen Werke zu geben. Was ihnen besonderen Wert verleiht, ist der Umstand, dass sie nicht nur kirchliche, sondern auch weltliche Szenen darstellen. Erst durch sie können wir auch die profane Malerei in Bulgarien kennen lernen, über die wir für diesen Zeitabschnitt so ausserordentlich dürftig unterrichtet sind.

Besonders wichtig ist in dieser Hinsicht die vatikanische Handschrift. Sie enthält neben der bulgarischen Uebersetzung der Chronik des Manassias zahlreiche auf die bulgarische Geschichte bezügliche Zusätze, die im griechischen Originaltext nicht enthalten waren und die äusserlich dadurch hervorgehoben werden, dass sie mit roter Tinte geschrieben sind. Diese Zusätze sind gleichfalls durch zahlreiche Bilder illustriert, die verschiedene Episoden aus der bulgarischen Geschichte, wie z. B. die Enthauptung des Kaisers Nikiphoros durch den bulgarischen König Krum im Jahre 811, die Taufe der Bulgaren, den Tod des Prinzen Iwan Assen, Sohn des Zaren Iwan Alexander, u. a. m., darstellen. Hat also der Künstler für die meisten Bilder der Chronik vielleicht Vorlagen benützt, die im griechischen Original enthalten waren, so musste er sich andererseits für die Zusätze entweder auf sein eigenes Können stützen oder anderen, bulgarischen Vorlagen folgen. Jedenfalls bilden diese Bilder die wichtigsten Denkmäler der historischen Malerei Bulgariens im 14. Jahrhundert.

3. KUNSTGEWERBE.

Das Kunstgewerbe des 13. und 14. Jahrhunderts in Bulgarien steht ebenfalls vorwiegend im Dienste der Kirche. Wenigstens sind uns heute meist kirchliche Gegenstände dieser Art erhalten, und obwohl nicht zu bezweifeln ist, dass das Kunstgewerbe auch profane Bedürfnisse zu befriedigen hatte, ist es doch andererseits selbstverständlich, dass, wie es die damaligen Verhältnisse verlangten, seine besten Erzeugnisse für die Kirche bestimmt waren.

An erster Stelle haben wir die Werke der Holzschnitzerei zu beachten, die, wie wir bereits gesehen haben, bei der Ausschmückung der altbulgarischen Paläste eine grosse Rolle spielten und denen auch die Aufgabe zufiel, das Innere der Kirchen reicher auszustatten. Ausser an Türen und einzelnen Kirchengegenständen konnte die Holzschnitzerei vor allem an der grossen Bildwand, der sogenannten Ikonostasis, die in den orthodoxen Kirchen den Altarraum abschliesst, in grösserem Umfange verwendet werden. Hier fanden die altbulgarischen Meister reichlich Gelegenheit, eine unübersehbare Fülle von Motiven und eine grosse Kompositionsfähigkeit an den Tag zu legen. Kein anderer Zweig des Kunstgewerbes setzt uns in die Lage, so genau und erschöpfend die Ausbildung und die Entwicklung der altbulgarischen Ornamentik zu verfolgen, wie gerade die Werke der Holzschnitzerei.

Aus älterer Zeit ist uns leider keine vollständige Ikonostasis erhalten. Wir besitzen nur einzelne Teile davon oder Gegenstände, die eine andere Bestimmung hatten.

Zu den merkwürdigsten von ihnen gehört eine Holztüre, die sich in der kleinen, noch aus dem 14. Jahrhundert stammenden Nikolauskirche in Ochrida befindet. Die Türe selbst (Tafel XXXIV) ist noch älter und wird gewöhnlich in das 12. oder das 13. Jahrhundert verwiesen. Sie besteht aus einzelnen geschnitzten Platten, die auf einer gemeinsamen Unterlage angenagelt sind. Die einzelnen Bilder sind dem älteren orientalisch-byzantinischen Typenschatz entnommen. Darunter befindet sich in dem untersten Streifen auch ein Kentaur, der an antike Vorbilder erinnert. Es ist bereits darauf hingewiesen worden, dass diese Türe durch ihre Platten eine enge Verwandtschaft mit dem bekannten Holzkasten von Terracina zeigt. Das führt zu der Vermutung, dass auch unsere Holzplatten von einem solchen Kasten stammen und dass sie erst nachträglich zur Verzierung der Türe verwendet wurden.

Aus etwas späterer Zeit stammen die zu einer Ikonostasis gehörigen Holztüren, die sich bis vor kurzem in einer alten Kirche in Warosch bei Prilep befanden. Von der einen Türe ist nur der linke Flügel erhalten. In seiner Mitte ist das geschnitzte Bild eines Erzengels zu sehen, der zu der auf dem anderen Flügel sich fortsetzenden Darstellung der Verkündigung gehört. Die zweite Türe trägt oben eine geschnitzte altbulgarische Inschrift, von der die Hälfte mit dem oberen Teile des rechten Flügels verschwunden ist. Die viereckigen Felder darunter trugen einst Malereien, die ebenfalls nicht mehr vorhanden sind. Die Ornamentik besteht in der Hauptsache aus Flechten und Rosetten. Daneben finden wir aber auch Motive, die dem Tierreiche entnommen sind. Besonders verbreitet war in der damaligen Zeit der Adler, der in seinen Krallen einen Hasen trägt. Dasselbe Motiv, welches zu dem ältesten byzantinischen Typenschatz gehört, finden wir auch auf der oben erwähnten Holztüre aus Ochrida.

Ein Prachtstück altbulgarischer Holzschnitzerei ist die bekannte alte Türe im Kloster des Heiligen Johannes von Rila (Tafel XXXV). In sehr feiner, durchbrochener Arbeit sind hier aus Flechten bestehende Rosetten und bandartige Ornamente gebildet. Die zwölf senkrechten Randfelder im mittleren Teile der beiden Flügel sind ausserdem durch kleine Darstellungen stark stilisierter, zum Teil phantastischer Tiere belebt. Die hohlen, halbkugelförmigen Rosetten bilden ein glänzendes Zeugnis für die grosse technische Geschicklichkeit des Meisters dieses Werkes. Es ist bemerkenswert, dass sämtliche Rosetten, soweit sie erhalten sind, verschiedenartige Ausführungen des Flechtmotives zeigen.

Aus der gleichen Zeit und wohl das Werk desselben Meisters ist der sogenannte Chrel'sche Thron, ebenfalls im Kloster von Rila (Abb. 30). Die Ornamente im oberen Teile der Rücklehne sind, obwohl sie andere Motive aufweisen, in demselben feinen Stile ausgeführt.

Denkmäler, wie die Türe und der Thron vom Rilakloster, zeigen die altbulgarische Holzschnitzerei auf einer hohen Stufe der Entwicklung. Aber die Ornamentik, die wir in diesen beiden Denkmälern finden, macht nicht den Eindruck, als ob sie aus der Holztechnik selbst hervorgegangen wäre, wie denn überhaupt die Türe eher den Eindruck einer Metallarbeit erweckt. Der Zusammenhang wird uns klarer, wenn wir auch die Metallarbeiten der gleichen Zeit in Betracht ziehen.

Die wichtigsten Denkmäler auf diesem Gebiete sind die Silberdecken mehrerer Ikonen, die sich in der Klimentkirche in Ochrida befinden. Es sind im ganzen zehn

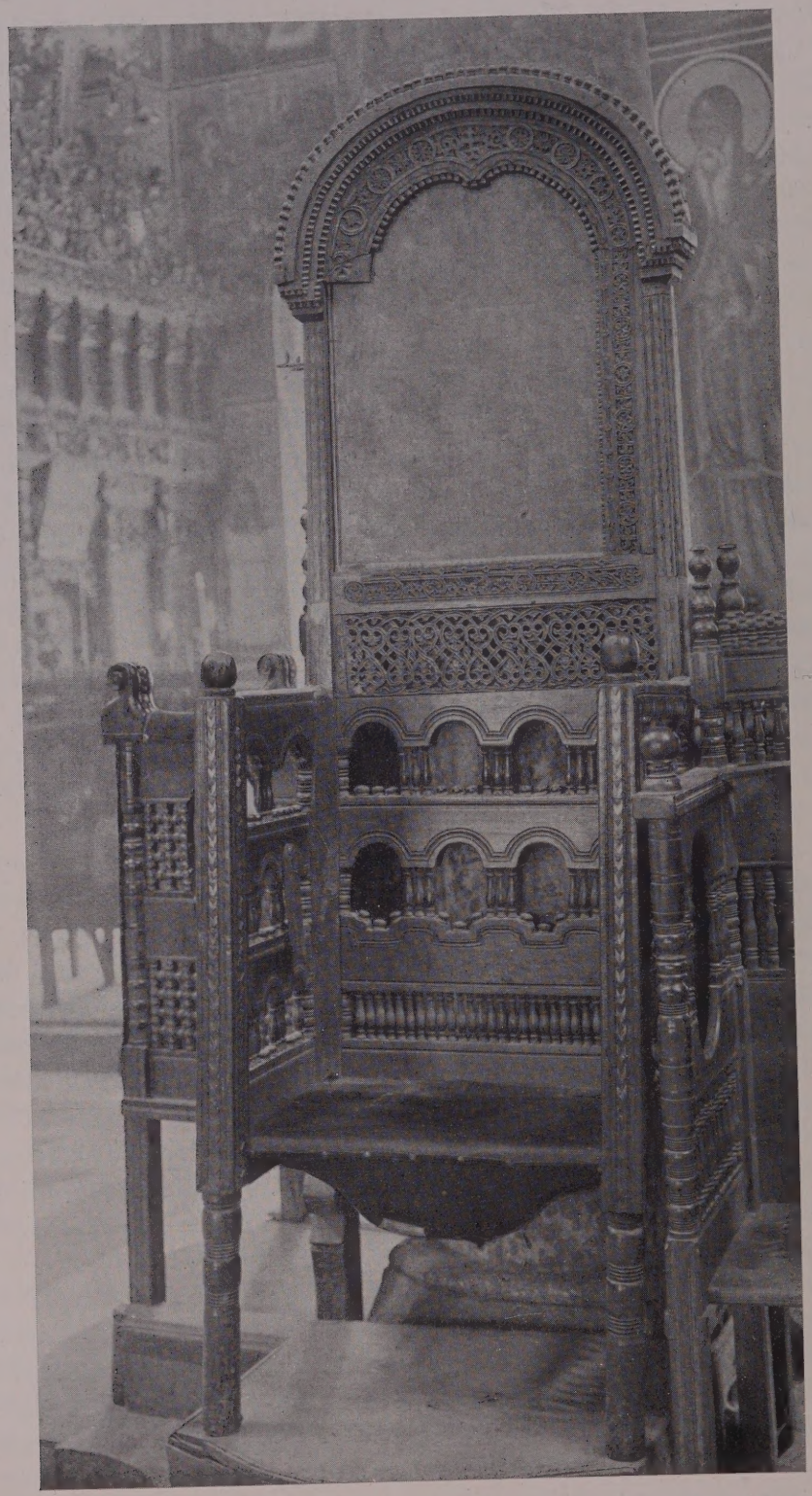


Abb. 30. — Geschnitzter Holzthron (der sogenannte Chrel'sche Thron) im Kloster von Rila; 14. Jahrh.

Ikonen, die meist aus dem 14., zum Teil auch noch aus dem 11. oder 12. Jahrhundert stammen. Die Bilder selbst scheinen in späterer Zeit aufgefrischt worden zu sein. Die Silberdecken sind so angebracht, dass sie nur das Bild freilassen und den ganzen übrigen Teil der Holztafel, einschliesslich des Rahmens, einnehmen.

Zu den ältesten Stücken dieser Gruppe gehören zwei Ikonen, auf denen die Verkündigung in zwei Teile zerlegt dargestellt ist (Abb. 31 und 32). Wie die erhaltenen Reste zeigen, war der Kranz um den Kopf des Erzengels ursprünglich emailliert. Die Ornamentik besteht hauptsächlich aus Blütenmotiven, die durch Ranken verbunden sind. An dem Rande sind Figuren in getriebenem Relief angebracht.

Eine ganz andere Ornamentik finden wir auf einigen Stücken, die aus dem 13. oder 14. Jahrhundert stammen (Tafel XX und XXI). Die einzelnen Motive sind hier viel stärker stilisiert und machen den Eindruck von richtigen «Arabesken». Besondere Beachtung verdienen die hohen, halbkugelförmigen Rosetten mit Flechtmotiven, wie wir sie bei der Holztüre aus dem Rilakloster gefunden haben (Tafel XXXV).

Es wäre von grosser Bedeutung, wenn man feststellen könnte, wo und von welchen Meistern diese Ikonen hergestellt worden sind. Da dies zur Zeit noch nicht möglich ist, möchte ich wenigstens auf einige Umstände hinweisen, die für die Beantwortung dieser Fragen nicht ohne Bedeutung sind. Es liegt kein Grund vor, den einheimischen Ursprung der Ikonen zu bezweifeln, zumal ähnliche Arbeiten aus anderen Ländern nicht bekannt sind. Schwieriger ist die Entscheidung der Frage, ob sie von bulgarischen oder von griechischen Künstlern hergestellt worden sind. Spricht schon der Fundort zu Gunsten der ersteren Annahme, so könnte man für die zweite die griechische Sprache der Inschriften auf den Ikonen geltend machen. Diesem letzteren Umstand kommt aber keine entscheidende Bedeutung zu, da auch bulgarische Meister, wie wir später sehen werden, sich der griechischen Sprache bedient haben, die ja eine zeitlang in Bulgarien die Sprache aller Gebildeten war, wie im Abendland das Lateinische. Wichtiger scheint mir der Umstand, dass bei einigen Ikonen die Ornamentik und überhaupt die ganze Technik einen ausgesprochenen orientalischen Charakter trägt und dass gerade orientalische Elemente, wie wir oben gesehen haben, die Werke der älteren bulgarischen Kunst auszeichnen. Dazu kommt noch, dass wir auch an anderen Orten Bulgariens derartige Arbeiten finden. Ausser der bekannten Ikone der Mutter Gottes mit grusinischer Inschrift im Kloster von Batschkovo aus dem Jahre 1310 (Abb. 33) kommt hier vor allem diejenige in Betracht, deren Silberdecke von einem Oheim des bulgarischen Zaren Iwan Alexander im Jahre 1342 nach Mesembria gestiftet wurde (Tafel XXII). Das Bild selbst ist in späterer Zeit übermalt oder wenigstens sehr stark aufgefrischt worden. Auch die ursprüngliche Silberdecke hat sich nicht vollständig erhalten. Sie fehlt fast überall auf dem Rahmen, wo sie zum Teil durch spätere, nachlässiger ornamentierte Silberstreifen ersetzt worden ist. Der erhalten gebliebene Teil genügt jedoch vollständig, um die enge Verwandtschaft dieser Silberdecke mit den Arbeiten von Ochrida nachzuweisen. Auch die charakteristischen, halbkugelförmigen Rosetten fehlten hier nicht, wie der leere Platz einer solchen, jetzt abgefallenen Rosette auf der rechten Seite des Rahmens zeigt.

Abb. 31. — Die Verkündigung (linke Hälfte).
Ikone in der Klimentkirche in Ochrida; 11.—12. Jahrh.

Abb. 32. — Die Verkündigung (rechte Hälfte).
Ikone in der Klimentkirche in Ochrida; 11.—12. Jahrh.

Abb. 33. — Die Mutter Gottes.
Ikone vom Jahre 1310 im Kloster von Batschkovo.

Die goldenen und silbernen Schmuckgegenstände dieser Zeit, wie Ohrgehänge und Armbänder, weisen ebenfalls das Flechtband und die verdoppelte, halbkugelförmige Rosette als Hauptmotive ihrer Verzierung auf. Besondere Aufmerksamkeit verdienen einige bei dem Dorfe Dragidschevo, in der Nähe von Tirnovo gefundene Gegenstände, weil sie nach den gleichzeitig aufgefundenen Münzen genauer in die erste Hälfte des

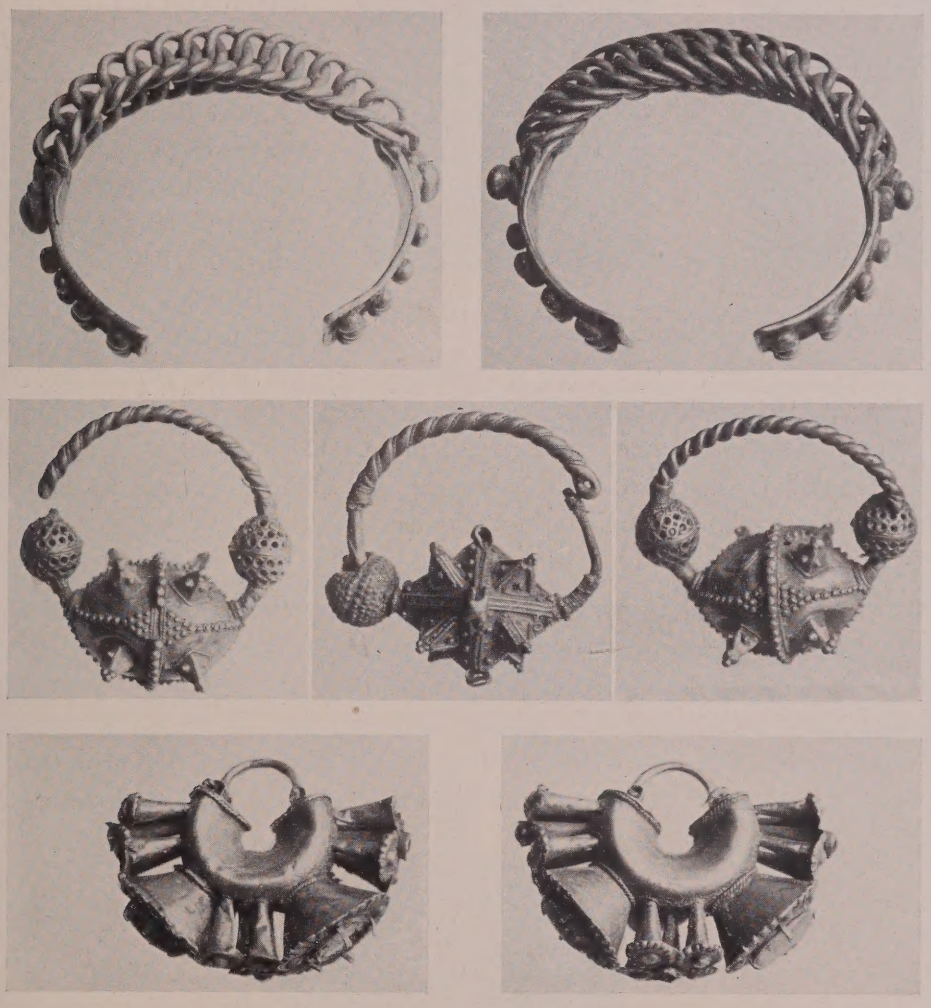


Abb. 34. — Armbänder und Ohrgehänge aus dem Funde von Dragidschevo bei Tirnovo; 14. Jahrh. Sofia, Nationalmuseum.

14. Jahrhunderts verwiesen werden können (Abb. 34). Die aus starkem Silberdraht geflochtenen offenen Armbänder sind typisch für diese Zeit und kommen häufig in Bulgarien vor. Die schweren, vergoldeten Ohrgehänge, wie sie im Funde von Dragidschevo vorkommen, wurden nicht direkt am Ohr, sondern auf Schnüren getragen. Ein Paar davon, die mit farbigen Steinen verziert sind, zeigen eine sehr eigentümliche Form (Abb. 34 unten).

Die dekorative Wirkung der Metallarbeiten wurde sehr oft durch die Verwendung von Email erhöht, wie wir sie schon bei den Ikonen von Ochrida bemerkt haben.

Abb. 35. — Goldenes emailliertes Dyptich; 11.—12. Jahrh.
Sofia, Nationalmuseum.

Bei einem Bronzemedaillon aus Tirnovo, das zwei roh ausgeführte, sehr stark stilisierte Löwen zeigt (Abb. 36), ist der Hintergrund mit rotem Email ausgefüllt. Von viel feinerer Ausführung ist ein goldenes Dyptich, das wahrscheinlich noch in das 11. oder 12. Jahrhundert zu verweisen ist (Abb. 35). Es ist in der Technik des sogenannten Zellenemails mit blauer, grüner, weisser und roter Farbe gearbeitet.

Die wenigen hier angeführten Gegenstände mögen genügen, um eine Vorstellung von dem Stande der Goldschmiedekunst in Bulgarien während des 12.—14. Jahrhunderts zu geben. Das Material, das uns zur Zeit auf diesem Gebiete zur Verfügung steht, ist noch recht spärlich. Es weist aber schon in den Hauptzügen all die Eigenschaften und Geschmacksrichtungen auf, die in Bulgarien während der folgenden Jahrhunderte für diese Kunst, als sie zu hoher Blüte emporstieg und sich allgemeiner Beliebtheit in den weitesten Schichten des Volkes erfreute, charakteristisch sind.

Abb. 36. — Emailliertes Bronzemedaillon aus Tirnovo;
12.—13. Jahrh.
Sofia, Nationalmuseum.

Abb. 37. — Geschnitzter Holzfries aus Arbanassi bei Tirnovo; 17. Jahrh.

III. DIE ZEIT DER TÜRKISCHEN HERRSCHAFT

Die Eroberung von Tirnovo im Jahre 1393 durch die Türken bedeutete das Ende der politischen und kirchlichen Selbständigkeit Bulgariens. Das bulgarische Patriarchat wurde sofort aufgehoben und das ganze Land in kirchlicher Beziehung dem Patriarchen von Konstantinopel unterstellt. Es beginnt die Zeit der türkischen Herrschaft in Bulgarien, welche die freie Entwicklung des bulgarischen Volkes jäh unterbrochen hat, seine geistigen Kräfte unterdrückte und für eine zeitlang selbst seine Existenz als nationale Einheit bedrohte. Die besten und angesehensten Leute, die an der Spitze des Volkes standen, wurden entweder auf blutige Weise ausgerottet oder massenhaft in die Verbannung geschickt. Auf diese Weise hoffte man das Volk einzuschüchtern und zur Botmässigkeit zu zwingen. Es versteht sich von selbst, dass unter solchen Umständen auch die bulgarische Kunst keinen günstigen Boden für ihre weitere Entwicklung finden konnte und dass ihrer Betätigung enge Schranken gesetzt wurden.

1. ARCHITEKTUR.

Am meisten machen sich die neuen Verhältnisse auf dem Gebiete der Architektur geltend. Grössere öffentliche Bauten, in denen ein monumentaler Stil entwickelt werden könnte, kommen jetzt bulgarischerseits überhaupt nicht mehr in Betracht. Nur im Kirchenbau war den Bulgaren eine gewisse Selbständigkeit geblieben, obgleich sie auch hier wesentlich eingeschränkt waren. Die grössten und schönsten Kirchen wurden in türkische Moscheen umgewandelt. Die Gotteshäuser des unterjochten Volkes durften fortan nur ganz bescheidene Ausmasse haben, und vor allem musste ihr Aeusseres nicht auffallen, damit der Zorn und der Neid der Mohamedaner nicht erregt werde. So entstanden denn in dieser Zeit jene kleinen, in ihrem Aeusseren von den gewöhnlichen Wohnhäusern kaum zu unterscheidenden Kirchenbauten, die sehr oft zur Hälfte in die Erde gegraben waren und eilig mit dem einfachsten Bau-

material ausgeführt wurden. Da sie keine besondere Dauerhaftigkeit haben konnten, mussten sie oft ausgebessert und umgebaut werden, und nur wenige von ihnen haben ein höheres Alter erreicht. Nur in den entlegenen Gebirgsgegenden, wo man den Blicken der Türken entzogen war, konnte man sich grössere Freiheit erlauben. An solchen abgelegenen Orten sehen wir im 15. Jahrhundert eine Reihe neuer Kloster-anlagen oder einzelner Kirchen entstehen, z. B. in Boboschevo (in der Nähe von

Abb. 38. — Die Klosterkirche von Poganovo; 15. Jahrh.

Küstendil), bei dem Dorfe Dragalevtzi in den nördlichen Abhängen des Witoschaberges und in dem schwer zugänglichen Ermatale, wo sich das Kloster Poganovo befindet. Diese Bauten behielten zunächst noch die Form der älteren Kreuzkuppelkirche, aber in ihrem Aeusseren werden sie einfacher, weisen nicht mehr die nischenartige Gliederung der Mauern auf, und vor allem verschwindet bei ihnen die für die älteren Kirchen so charakteristische, dekorative Verwendung von Ziegeln und Steinen in verschiedenen Kombinationen. Einen Begriff von dieser bescheidenen Bautätigkeit gibt uns die vom Ende des 15. Jahrhunderts stammende Klosterkirche von Poganovo (Abb. 38), die mit ihrem viereckigen Glockenturm an die Kirche des Zaren Iwan Assen II. bei Stanimaka (Tafel IV) erinnert.

Im Laufe der Zeit kommt auch die Kuppel allmählich ausser Gebrauch, und so wird die Kirche schliesslich zu einem einfachen, länglichen Saal ohne Säulen, der gewöhnlich mit einem Tonnengewölbe überdeckt wird. Als Beispiele dieser Art erwähne ich die Kirche in Baniani bei Skopie aus dem Jahre 1549, diejenige in Nedobarsko in der Nähe von Mehomia aus dem Jahre 1614, die jetzt zerstörte Georgskirche in Tirnovo aus dem Jahre 1616, die Nikolauskirche in Marsen zwischen Prilep und Weles aus dem Jahre 1694 u. a. m.

Abb. 39. — Die grosse Kirche im Kloster von Batschkovo, vom Jahre 1604.

Den besten Eindruck von der damaligen kirchlichen Architektur Bulgariens bekommt man in dem kleinen Städtchen Arbanassi, in der Nähe von Tirnovo, wo noch mehrere Kirchen aus dem 16. und 17. Jahrhundert erhalten sind. Sie bestehen gewöhnlich aus zwei gesonderten, nur durch eine Türe verbundenen Abteilungen: einer östlichen, in welcher der Altar mit der Ikonostasis sich befindet, und einer westlichen, die für die Frauen bestimmt ist und als Ersatz für die Emporen eintritt. An der Westseite befindet sich ausserdem noch eine Vorhalle, die sich auch auf der Nordseite der Kirche fortsetzt und im Osten mit einer kleinen Kapelle (Paraklis) endet. Bei der Christuskirche in Arbanassi ist noch deutlich erkennbar, dass diese Vorhalle ursprünglich eine offene Säulenhalle war, deren Interkolumnien erst später zugebaut wurden. Sämtliche

Räume sind in der Regel mit Tonnengewölben, die manchmal durch stark vorspringende Gurten verstärkt sind, überdeckt (vergl. Abb. 49). Ueber die Malereien, mit denen die Wände und die Decken verziert sind, werden wir im nächsten Abschnitte ausführlicher sprechen.

Grössere Monumentalbauten aus dieser Zeit sind aus den oben angeführten Gründen selbstverständlich sehr selten. Um so mehr verdient die im Jahre 1604 erbaute grosse Kirche im Kloster von Batschkovo, die in einer entlegenen Gebirgsgegend südlich von Philippopel gelegen ist, Beachtung. Es ist eine grosse Kreuzkuppelkirche nach älterer Art, mit den für die Klosterkirchen charakteristischen, halbrunden Seiten-

Abb. 40. — Die Kirche der Mutter Gottes in Tatar-Pazardschik, vom Jahre 1832.

chören (Abb. 39). An der Westseite schliesst sich eine kleinere Kirche an, die aus dem 15. Jahrhundert zu stammen scheint.

Eine regere Bautätigkeit auf kirchlichem Gebiete entstand erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts, als nach dem Frieden von Hadrianopel im Jahre 1829 die religiöse Freiheit der christlichen Völker im türkischen Reiche offiziell anerkannt wurde. Wo es die Verhältnisse und die Geldmittel erlaubten, war man bestrebt, die alten unscheinbaren Kirchen durch umfangreichere und prächtigere Bauten zu ersetzen. In dieser Weise wurden um diese Zeit an vielen Orten grössere Kirchen gebaut. Es sind gewöhnlich überwölbte, basilikale Bauten mit oder ohne Kuppel, wie beispielsweise die Kirche der Mutter Gottes in Tatar-Pazardschik vom Jahre 1832 (Abb. 40). Da die Kuppel in den meisten Fällen nicht organisch zum Bau gehörte, sondern nur aus Tradition beibehalten wurde, hat sie auf die Ausgestaltung des Innern durch die Beifügung besonderer Stützen nicht eingewirkt. Sie diente in solchen Fällen nicht mehr zur Ueber-

deckung, sondern nur zur Verzierung und ist deshalb sehr leicht, damit sie keinen Druck auf die Mauern ausübt. Das Innere ist gewöhnlich durch zwei Reihen von Säulen in drei Schiffe eingeteilt (Tafel VIII). Besondere Beachtung verdienen die reich verzierten Korbkapitäle, die grosse Mannigfaltigkeit aufweisen (Tafel VIII und Abb. 41). Diese Kapitäle zeigen nur entfernte Verwandtschaft mit der korinthischen Form, und die Elemente, aus denen ihre Verzierung zusammengesetzt ist, werden wir auch in der gleichzeitigen Holzschnitzerei wiederfinden.

Das bedeutendste Denkmal der bulgarischen Architektur aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts ist das Kloster des Heiligen Johannes von Rila. Eine grosse Feuersbrunst am 13. Januar 1833 hat zum grossen Teil die älteren, aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammenden Bauten vernichtet. Die türkischen Behörden haben den Wiederaufbau des Klosters gestattet, aber unter der Bedingung, dass man den alten Grundriss beibehalten und die einzelnen Gebäude in derselben Form herstellen werde, wie sie vor der Feuersbrunst bestanden haben. Aus diesem Grunde, obwohl es anzunehmen ist, dass diese Bestimmungen nicht buchstäblich eingehalten wurden und namentlich die Hauptkirche, wie dies feststeht, bedeutend erweitert wurde, können uns trotzdem die heutigen Bauten im Rilakloster einen Begriff auch von der älteren Klosterarchitektur in Bulgarien geben. Der Wiederaufbau, der sich vom Jahre 1834 bis 1837 hinzog, wurde von dem bulgarischen Meister Paul aus dem Dorfe Krimin bei Kostur in Süd-Mazedonien geleitet. Man sieht daraus, dass die Bauleitung sich nicht in den Händen eines gelernten Architekten befand, sondern einem dem Volke entstammenden und nur durch die Praxis geschulten Meister, wie alle bulgarischen Baumeister dieser Zeit waren, anvertraut war.

Abb. 41. — Kapitäl aus der Kirche der Heiligen Nedelia in Sofia; Anfang des 19. Jahrh.

Die Hauptkirche, bei der die Form der alten Kreuzkuppelbauten beibehalten wurde, ist aussen von einer offenen Säulenhalle umgeben (Tafel IX). Durch die Verwendung verschiedener Steinarten und roter Ziegel, wie sie auch in der altbulgarischen Architektur üblich war (Seite 21), wurde eine besonders malerische Wirkung erzielt. Das Innere der Kirche wie auch der äussere Umgang sind von einheimischen Malern, die meist der Lokalschule von Samokow angehörten, ausgemalt. Die reichverzierte Ikonostasis, mit der wir uns noch zu beschäftigen haben werden, und andere Schnitzereien ergänzen die prächtige Wirkung der Architektur (Tafel XLV). Die Wohngebäude, die den Hof umgeben, sind mehrere Stockwerke hoch und werden gegen den Hof zu von

offenen Säulenhallen begleitet (Tafel X). Auch bei ihnen ist mit Hilfe der Malerei verschiedenes Baumaterial angedeutet. Typische Einzelheiten enthält das oberste Stockwerk mit seinen hölzernen Säulen und vorspringenden Balkonen.

Die Neigung, das Aeussere eines Gebäudes durch Malerei zu schmücken, wie sie auch bei den Bauten des Rilaklosters hervortritt, findet einen besonders charakteristischen Ausdruck in der Kirche des Klosters der Verklärung (Preobradschenski Monastir) bei Tirnovo (Abb. 42). Es handelt sich hier nicht um eine Neuerung der modernen Zeit, sondern, wie auch einige andere Denkmäler des 13. Jahrhunderts beweisen, um

Abb. 42. — Die Kirche im Kloster der Verklärung bei Tirnovo.

eine altbulgarische Tradition, die zweifellos mit der in der älteren Zeit üblichen Anwendung von farbigem Baumaterial (s. S. 21) in Zusammenhang steht.

Sehr mangelhaft sind wir über die bürgerliche Architektur der Bulgaren aus der Zeit der türkischen Herrschaft, besonders aus den ersten Jahrhunderten, unterrichtet. Dass auch die Wohnhäuser in der Regel sehr bescheiden waren, braucht kaum hervorgehoben zu werden. Meist aus Bruchsteinen und Holz erbaut, konnten sie sich nicht lange halten, und wir besitzen daher heute fast gar keine Häuser, die älter als ein Jahrhundert wären. Es ist aus diesem Grunde nicht möglich, die Entwicklung des Hausbaues während dieser Zeit in Bulgarien genauer zu verfolgen. Man könnte nur Rückschlüsse nach den erst aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts stammenden Bauten machen, indem man auch den Typus des Wohnhauses aus dem 14. Jahrhundert (s. S. 18), der sich in Arbanassi mit wenigen Aenderungen bis in das 18. Jahrhundert erhalten

hat, in Betracht zieht. In den waldreichen Gebirgsgegenden, wie z. B. in Drenovo, wurden die Häuser oft nur aus Holz gebaut (Abb. 43). In den grösseren Städten waren sie gewöhnlich mehrstöckig, wobei die oberen Stockwerke in der Regel über die unteren vorragten (Abb. 44). Das Aeussere war sehr einfach gehalten. Erst in neuerer Zeit hat man unter abendländischen Einflüssen angefangen, auf eine reichere Ausgestaltung der Fassade Wert zu legen, wobei sehr oft einheimische und abendländische Formen durcheinander gerieten (Abb. 45).

Abb. 43. — Wohnhaus in Drenovo.

Bei den Inneneinrichtungen der besseren Häuser hat man dagegen für einen gewissen künstlerischen Schmuck Sorge getragen. Die Holzdecken waren meist sehr reich mit Schnitzereien verziert (Abb. 46 und Tafel XI). Hölzerne, unbewegliche Wandschränke und ein niedriger Herd (Abb. 47), mitunter auch offene, halbrunde Wandnischen oder ein grosser Ofen gaben den Zimmern ihr eigentümliches Aussehen. Die Zimmerwände waren in der Regel weiss übertüncht. In einigen Fällen, wie z. B. im Hause Kandilarow in Arbanassi (Tafel XI), waren sie mit Stuckreliefs verziert.

Abb. 44. — Strasse in Ochrida.

2. MALEREI.

Sah man sich während der türkischen Herrschaft genötigt, das Aeussere der Kirchen möglichst einfach zu gestalten, so suchte man eine Entschädigung dafür in der reichen Verzierung des den fremden Blicken entzogenen Innern. Aus diesem Grunde konnte die kirchliche Wandmalerei im Gegensatz zur Architektur ihre natürliche Weiterentwick-

lung nehmen. Dagegen hatten ihre Leistungen unter dem allgemeinen Rückgang der künstlerischen Verhältnisse zu leiden und blieben daher zu sehr an die älteren Traditionen gebunden. Aber eine Einschränkung der Produktion war mit der türkischen Herrschaft nicht eingetreten. Man war nur gezwungen, sich in bescheideneren Grenzen zu halten, und es fehlten die grossen künstlerischen Persönlichkeiten, die nur in einer Zeit ganz freier Betätigung der Kunst erstehen konnten, um der damaligen Wandmalerei neue Wege zu weisen.

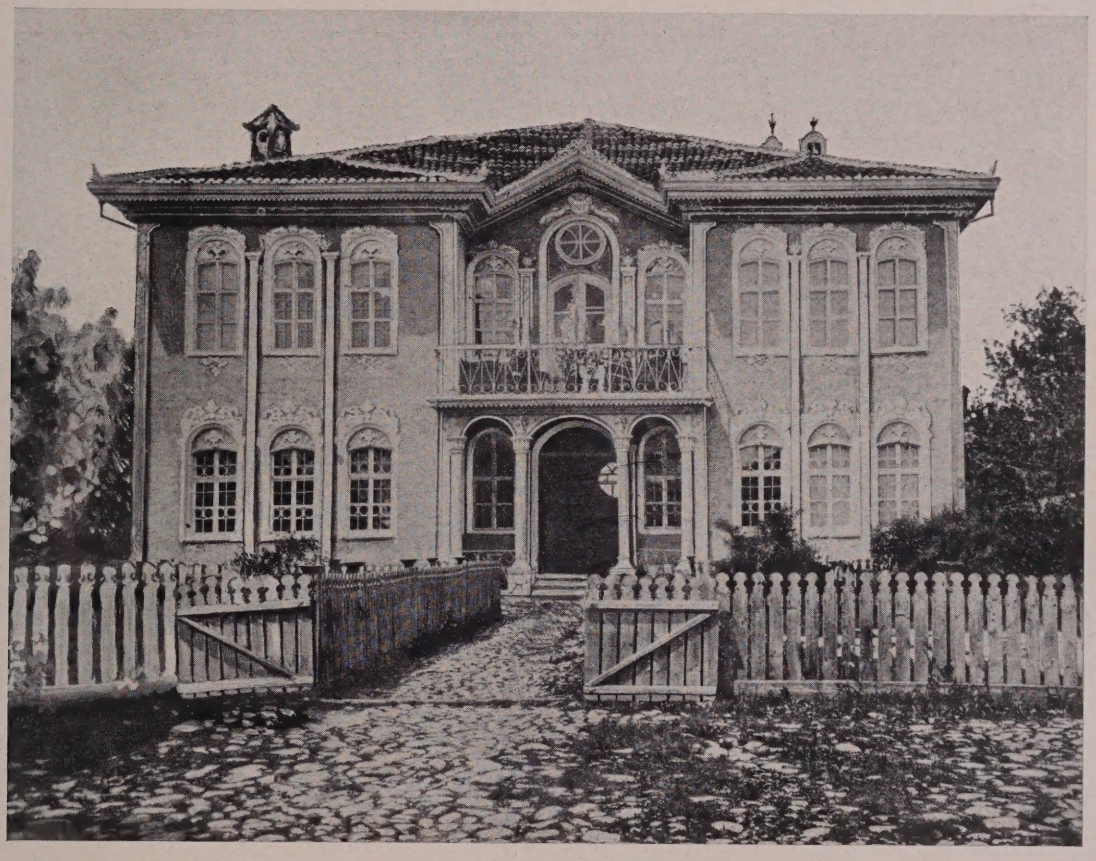


Abb. 45. — Wohnhaus in Samokow.

Die erhaltenen Denkmäler können nicht gleichmässig auf die verschiedenen Jahrhunderte der türkischen Herrschaft verteilt werden. Während aus dem 15. Jahrhundert fast nichts Bedeutendes erhalten ist, besitzen wir aus dem 17. und 18. Jahrhundert ein ausserordentlich reiches Material.

Zu den ältesten Denkmälern dieser Zeit gehören vor allem die sehr gut erhaltenen, aber künstlerisch wenig bedeutenden Bilder in der kleinen Kirche des Heiligen Dimiter zu Boboschevo (Regierungsbezirk Küstendil), die im Jahre 1488 ausgemalt wurde. Nahezu aus der gleichen Zeit (aus dem Jahre 1493) stammen die jetzt meist zerstörten Wandmalereien im Kloster von Kremikovtzi bei Sofia, unter denen das Stifterbild in der Vorhalle besonders hervorzuheben ist (Tafel LV). In der üblichen Weise, das Modell

der Kirche mit der Hand stützend, ist hier links ein gewisser Radivoj mit seiner Frau, beide in reichen, buntgestickten Gewändern, die Frau mit ungewöhnlich schweren Ohrgehängen, dargestellt. Es scheint, dass der gleichzeitige Tod ihrer beiden Kinder Theodor und Dragna, die ebenfalls abgebildet sind, den Anlass für die Stiftung der Kirche und ihre Ausmalung gab. Die Figur im Vordergrunde rechts, die keinen Heiligenschein trägt, ist wohl als Klosterabt zu deuten. Im Hintergrund steht ein Erzengel; oben erscheint im Himmel der mit beiden Händen segnende Christus. Was die Ausführung des Bildes betrifft, haben wir neben der liebevollen Behandlung der Einzel-

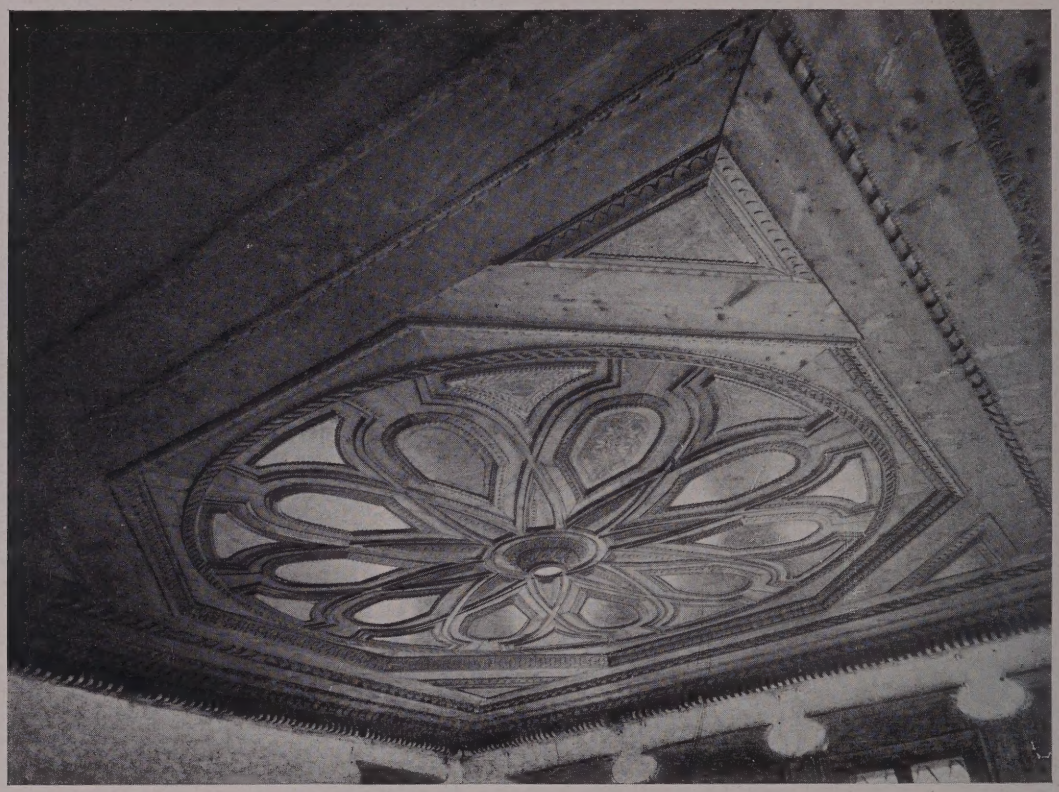


Abb. 46. — Holzdecke aus einem Hause in Samokow.

heiten vor allem das Bestreben des Künstlers, jedem Kopfe ein besonderes, individuelles Gepräge zu verleihen, hervorzuheben. Besonders interessant sind in dieser Hinsicht die beiden nebeneinanderstehenden Köpfe des Erzengels und des hohen Geistlichen. Während der erste ganz ideale, wenn auch nicht regelmässige Züge aufweist, ist der zweite, der überhaupt als ein Meisterstück zu bezeichnen ist, mit ausgeprägtem Naturgefühl behandelt.

Einen noch höheren künstlerischen Wert bieten die im Jahre 1500 entstandenen Wandmalereien im Kloster von Poganovo, von denen ich leider keine Abbildungen geben kann. Auch hier hat der Künstler sich nicht damit begnügt, einfach alte Vorbilder zu wiederholen, sondern er ist bestrebt gewesen, etwas Neues, Persönliches in sie hineinzubringen.

Aus dem 16. Jahrhundert haben wir sonst keine nennenswerte Denkmäler zu verzeichnen. Dagegen ist das Material für das 17. Jahrhundert sehr reich. In den Anfang dieses Jahrhunderts gehören die Malereien in der jetzt zerstörten Georgskirche in Tirnovo aus dem Jahre 1616. Das Bild, das den Tod der Mutter Gottes darstellt, haben wir schon oben in anderem Zusammhange erwähnt (Tafel XVI 2; vergl. Seite 32). Auch die «Hochzeit zu Kana», die sich in dieser Kirche befindet (Tafel XVI 1), ist hervor-

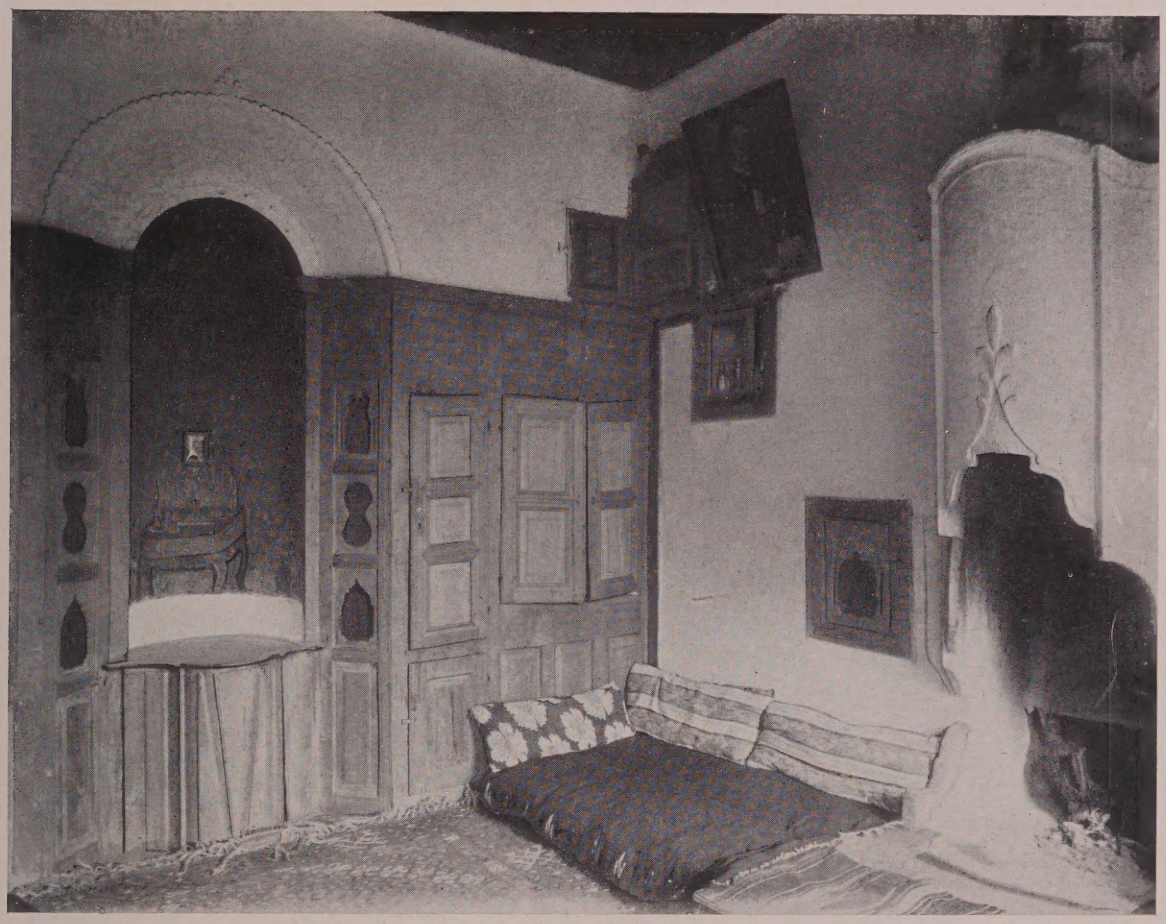


Abb. 47. — Wohnzimmer aus einem Hause in Ochrida.

zuheben, da sie zu denjenigen Vorwürfen gehört, welche in Bulgarien in der damaligen kirchlichen Malerei verhältnismässig selten behandelt wurden. Ungefähr aus der gleichen Zeit (aus dem Jahre 1614) stammen auch die Malereien in Nedobarsko im östlichen Mazedonien und diejenigen in der Klosterkirche von Zarze in der Nähe von Prilep, die zwischen 1625 und 1636 ausgeführt wurden. Es ist interessant, den thronenden Christus aus dieser Kirche (Abb. 48) mit demjenigen der Peter und Paul-Kirche in Tirnovo aus dem 14. Jahrhundert (Tafel LIII) zu vergleichen. Das Schema ist in beiden Fällen das gleiche geblieben. Aber in Zarze ist die Zeichnung viel steifer und die Ausführung viel nüchterner. Es fehlt hier die grosszügige Auffassung, welche das Bild

von Tirnovo auszeichnet. An die Stelle des durch die Sterne angedeuteten Himmels tritt in Zarze ein architektonischer Hintergrund, der die Komposition einengt.

Einen wesentlich anderen Charakter tragen die Malereien in der Vorhalle der grossen Klosterkirche von Batschkovo, die im Jahre 1643 ausgeführt wurden. Unten befinden sich lebensgrosse Darstellungen einzelner Heiligen in sehr reich mit Gold und Stickereien verzierten Gewändern. Daneben sind die Bilder eines gewissen Georg, der die Vorhalle auf seine Kosten hat ausmalen lassen, und seines Sohnes Konstantin zu sehen (Tafel LVI). Auch diese beiden Personen tragen kostbare, mit Gold gestickte

Abb. 48. — Thronender Christus zwischen der Heiligen Jungfrau und Johannes dem Täufer.
Wandmalerei in der Vorhalle der Klosterkirche von Zarze bei Prilep; 17. Jahrh.

Gewänder. Ueberhaupt hat der Künstler auf die dekorative Wirkung seiner Bilder besondern Wert gelegt. Daraus erklärt sich auch die ungewöhnlich reiche Verwendung von Ornamenten auf den Stoffen, wobei jede Figur mit anderen Mustern ausgestattet ist. Die plastische Durchbildung hat freilich erheblich darunter gelitten. Steifheit und Härte sind die bezeichnendsten Merkmale dieser ganz schematisch behandelten Figuren mit ihren faltenlosen Gewändern und ausdruckslosen Gesichtern.

Auch die übrigen Bilder in der Vorhalle zeigen dieselbe Vorliebe für das rein dekorative und für kräftige, bunte Farben. Von prächtigem Eindruck sind namentlich die scharf gezeichneten Bilder in der Kuppel, deren Wirkung durch reichliche Verwendung von Gold auf blauem Grunde noch erhöht wird (Tafel XIX).

Wertvolles Material bietet auch Arbanassi bei Tirnovo mit seinen zahlreichen Kirchen. An erster Stelle kommt die Christuskirche (Abb. 49) in Betracht, deren Malereien

aus der Zeit zwischen 1632 und 1649 stammen und inhaltlich ausserordentlich mannigfaltig sind. Neben den gewöhnlichen, aufrechtstehenden Heiligenbildern (Abb. 50) finden wir hier vor allem eine Reihe grösserer Kompositionen, welche die Wundertaten Christi schildern (Abb. 51). Weiter sind die Darstellungen der ökumenischen Synoden zu erwähnen, die offenbar unter dem Einflusse der die gleichen Vorwürfe behandelnden Malereien in der Peter und Paul-Kirche in Tirnovo entstanden sind. Als Beispiel dafür geben wir aus der Christuskirche die fünfte Synode (Abb. 52), die man mit der Dar-

Abb. 49. — Die Christuskirche in Arbanassi; nördliche Vorhalle; 17. Jahrh.

stellung der vierten Synode in Tirnovo (Tafel LIII) vergleichen möge. Bei ähnlicher Anordnung der Personen finden wir in Arbanassi eine trockenere, viel schematischere Ausführung, die auch in den Einzelheiten nach Einfachheit strebt. Besonders deutlich tritt das bei der Figur des vorsitzenden Kaisers hervor. Er trägt nicht mehr die reichen byzantinischen Gewänder, die wir in Tirnovo finden und die den Malern des 14. Jahrhunderts geläufig, im 17. Jahrhundert aber schon in Vergessenheit geraten waren.

Die Christuskirche in Arbanassi ist noch dadurch bemerkenswert, dass sie ebenfalls wie die Peter und Paul-Kirche in Tirnovo einen Bilderkalender enthält, in dem jeder Tag durch das betreffende kirchliche Ereignis illustriert wird. Wir geben hier einen Ausschnitt daraus, der sich auf die Monate September und Oktober bezieht (Abb. 53).

Von den Malereien in der Georgskirche in Arbanassi aus dem Jahre 1710 führe ich zwei Bilder an, und zwar das Bild der Mutter Gottes in der Apsis und einen Ausschnitt von den Bildern im Altarraum (Tafel XVII und XVIII). Das erstere Bild ist bemerkenswert durch seine sorgfältige Ausführung und den tiefen seelischen Gehalt, den der Künstler in ihm zum Ausdruck gebracht hat. Von den übrigen Wandmalereien in Arbanassi sind noch diejenigen in der Athanasiuskirche vom Jahre 1726 und in der

Abb. 50. — Wandmalereien in der Kapelle der Christuskirche in Arbanassi; 17. Jahrh.

Erzengelkirche vom Jahre 1760 hervorzuheben, wobei aber zu bemerken ist, dass sie eine viel nachlässigere Ausführung zeigen und überhaupt nicht den gleichen künstlerischen Wert besitzen, wie die älteren Denkmäler der gleichen Stadt.

Von grosser Bedeutung ist der Umstand, dass die Meister der Wandmalereien in Arbanassi ihre Werke signiert haben. So erfahren wir, dass die Bilder in der Georgskirche aus dem Jahre 1710 von den Meistern Christo und Stojo stammen. Die Kapelle der Athanasiuskirche ist ebenfalls von zwei Arbeitsgenossen, den Meistern Zojo und Nedjo, im Jahre 1726 ausgemalt worden. In der Frauenabteilung der Erz-

engelkirche haben im Jahre 1760 die Künstler Michael aus Saloniki und Georg aus Bukarest gearbeitet. Wie die Namen, von denen einige, wie Stojo, Zojo und Nedjo,

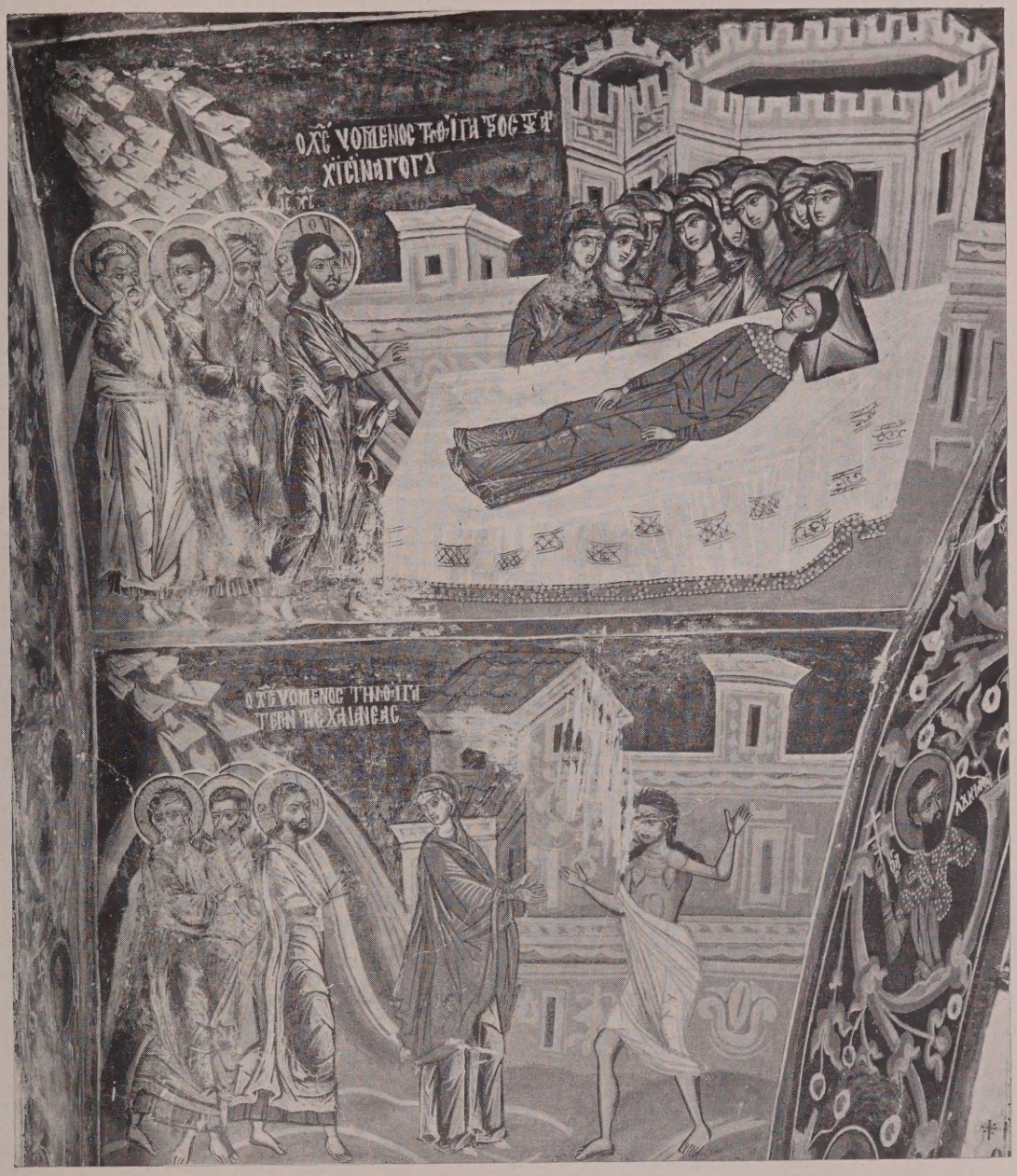


Abb. 51. — Die Wundertaten Christi.
Wandmalereien in der Vorhalle der Christuskirche in Arbanassi; 17. Jahrh.

nur bei den Bulgaren vorkommen, andeuten, waren alle diese Meister bulgarischer Herkunft. Bestätigt wird dieser Schluss auch dadurch, dass die Künstler der Georgskirche, die, wie auch ihre sämtlichen Arbeitsgenossen in Arbanassi, bei den erklärenden Beischriften sich überall der griechischen Sprache bedienen, Unterschrift und Datum

sowohl in griechischer als auch in bulgarischer Sprache abgefasst haben. Wir haben also hier einen weiteren Beweis für das schon oben (S. 37) Gesagte, dass nämlich die griechischen Beischriften eines Kunstwerkes für die Nationalität seines Verfertigers nicht ausschlaggebend sind. Der häufige Gebrauch der griechischen Sprache auch seitens bulgarischer Künstler erklärt sich dadurch, dass diese Sprache, die im Orient

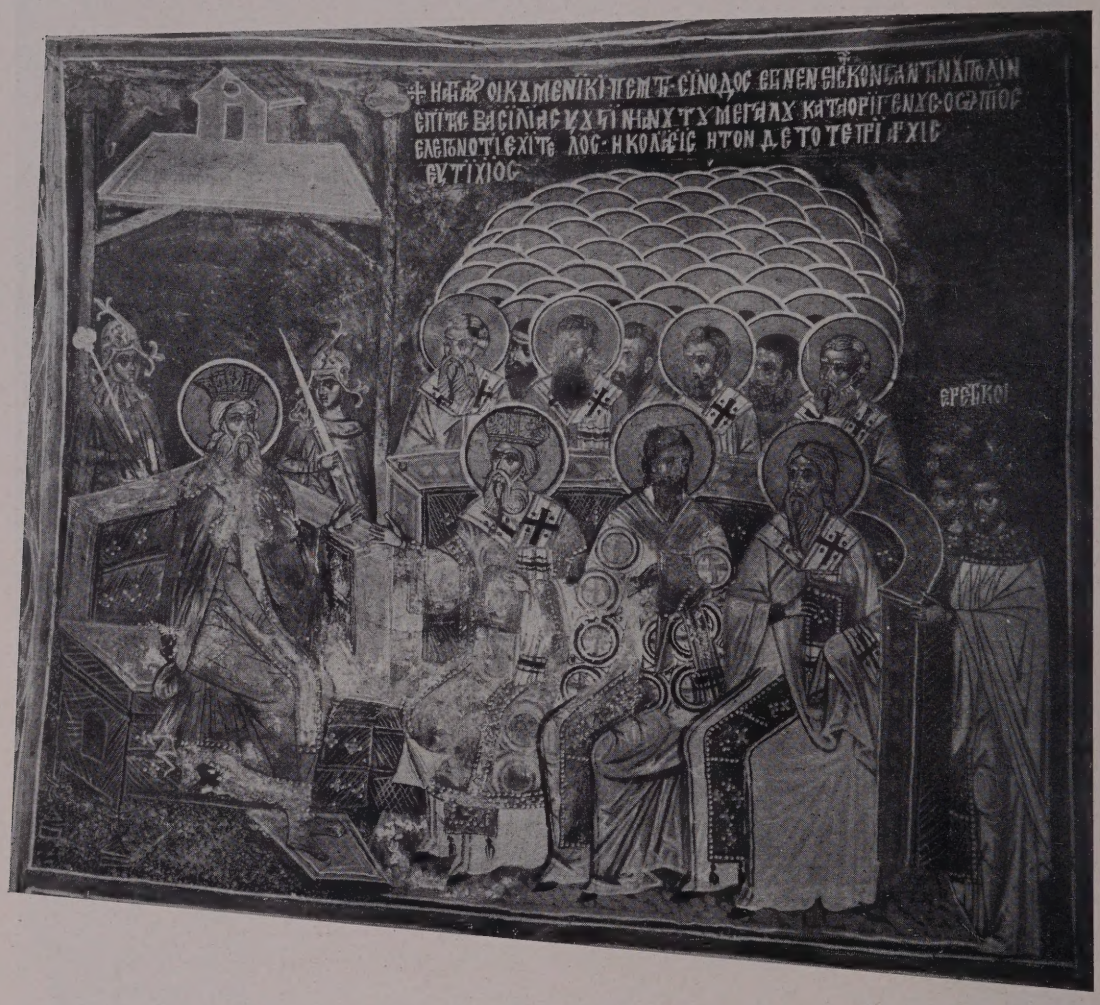


Abb. 52. — Die fünfte ökumenische Synode.
Wandmalerei aus der Vorhalle der Christuskirche in Arbanassi; 17. Jahrh.

dieselbe Rolle spielte wie im Abendlande das Lateinische, bis ins 19. Jahrhundert hinein allgemein die Umgangssprache der Gebildeten war und in Bulgarien erst in neuerer Zeit infolge der nationalen Aufklärung verschwunden ist. Was wir in Arbanassi finden, wiederholt sich auch an anderen Orten. Hier möchte ich noch auf ein besonders lehrreiches Beispiel hinweisen. Es handelt sich um den Kirchenmaler Zachari Christow aus der rein bulgarischen Stadt Samokow, der im Jahre 1840 die Nikolauskirche im Kloster von Batschkovo ausgemalt hat und in seiner Signatur sich ausdrücklich als

Abb. 53. — Ausschnitt aus dem Bilderkalender in der Christuskirche in Arbanassi; 17. Jahrh.

Bulgare bezeichnet. Obwohl er es für nötig gehalten hat, dem Geist der Zeit entsprechend seine Nationalität in dieser Weise hervorzuheben, hat er es nicht verschmäht, sich trotzdem der griechischen Sprache zu bedienen.

Abb. 54. — Thronender Christus.
Ikone vom Jahre 1604 aus Mesembria (Sofia, Nationalmuseum).

Die kirchliche Wandmalerei Bulgariens aus der Zeit der türkischen Herrschaft setzt einfach die älteren Traditionen fort und hat sich tiefergehenden Umwandlungen, sowohl in der Technik als in der Auffassung der einzelnen Vorwürfe, wenig zugäng-

lich gezeigt. Sie ist sehr konservativ und bleibt vom Einfluss der abendländischen Kunst, von einzelnen Ausnahmen abgesehen, fast völlig unberührt. Die Meister arbeiteten gewöhnlich nach einem feststehenden, von der alten Tradition geheiligten « Kanon » und waren mehr auf saubere Arbeit und klare Zeichnung als auf eine freie

Abb. 55. — Thronender Christus.
Ikone vom Jahre 1684 aus Tirnovo (Sofia, Nationalmuseum).

Behandlung des Stoffes bedacht. Aus diesem Grunde blieben ihre Werke, trotz der fortgeschrittenen Zeit, äusserst primitiv, und wenn sie nicht zufällig datiert sind, wird man leicht geneigt, sie in eine viel frühere Zeit zu versetzen. Bezeichnend ist der Umstand, dass weder die Halbtöne noch die Schatten in ihnen völlig ausgebildet wurden, und deshalb ist auch die Perspektive sehr mangelhaft. Sie wird gewöhnlich,

wie in der altgriechischen Vasenmalerei, durch Ueberschneidungen angedeutet. Die flächenhafte Behandlung des Bildes ist zum Prinzip erhoben worden und erweckt häufig nicht nur bei einzelnen Gestalten, sondern auch bei grösseren Kompositionen den Eindruck farbiger Umrisszeichnungen. Charakteristisch und der dekorativen Bestimmung der Bilder völlig angepasst ist auch die starke Stilisierung aller Formen und der landschaftlichen Elemente, wofür uns gerade die Wandmalereien aus Arbanassi sehr gute Beispiele liefern. Im Laufe der Zeit nimmt diese Stilisierung immer mehr zu, bis sie zu einer völligen Erstarrung der Formen führt. Anatomische Einzelheiten werden gern angegeben, aber immer in einer mehr gelehrten als natürlichen Weise (Abb. 50, 51, 53). Dasselbe gilt auch von den architektonischen Zutaten, die namentlich in der späteren Zeit häufig als Hintergründe benützt wurden und sich zum Teil durch ungewöhnliche, reich ausgestaltete Formen auszeichnen (Abb. 51, 53 und Tafel XVIII). Es handelt sich ja überhaupt bei all diesen Malereien nicht um eine von echtem Naturgefühl beherrschte und ihre Anregungen aus dem unmittelbaren Leben schöpfende Kunst,

Abb. 56. — Bemalter Holzfries aus Lütakovo (mittlerer Teil).
Anfang des 18. Jahrh. (Sofia, Nationalmuseum).

sondern um eine ganz handwerksmässig betriebene, durch lange Uebung und Mühe angeeignete Meisterschaft.

Die kirchliche Wandmalerei wurde meist von wandernden Künstlern ausgeübt. Hatte ein solcher einen gewissen Ruf als begabter Meister erreicht, so erhielt er nicht nur in seiner engeren Heimat, sondern auch in weiter entlegenen Städten derartige Aufträge. Aus der älteren türkischen Zeit sind wir zwar nicht in der Lage, solche Fälle, wie sie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts häufig vorkommen, nachzuweisen. Aber schon der Umstand, dass in Arbanassi zwei Maler aus so entfernten Gegenden, wie es Saloniki und Bukarest sind, zusammen arbeiten, beweist zur Genüge, dass auch in der älteren Zeit diese Praxis bestand.

Inwieweit zu jener Zeit bereits einzelne Lokalschulen vorhanden waren und in welchen Beziehungen sie zueinander standen, lässt sich noch nicht feststellen, da das betreffende Material noch nicht gesammelt und gesichtet ist. So viel lässt sich aber jetzt schon mit Sicherheit sagen, dass als wichtigster Mittelpunkt der kirchlichen Wandmalerei der Balkanhalbinsel die Athosklöster zu betrachten sind und dass alle Lokalschulen mehr oder weniger von den dortigen Vorbildern abhängig waren. Das hohe Ansehen dieser Klöster, in denen alle christlichen Nationalitäten der Balkanhalbinsel vertreten waren, zogen nicht nur zahlreiche Pilger an; vielmehr bildeten diese Klöster

mit ihren die verschiedenen Zweige der kirchlichen Kunst pflegenden Werkstätten gewissermassen eine höhere Schule für diejenigen, die sich mit dieser Kunst eingehender beschäftigen und sich ihr beruflich widmen wollten. Für die Bulgaren kam vor allem das bulgarische Zografkloster in Betracht, in welchem der Vorläufer der nationalen Aufklärung der Bulgaren und der erste bulgarische Geschichtsschreiber der neueren Zeit, der Mönch Païssi, tätig war. Diesem Kloster ist zweifellos auch die wichtigste Vermittlungsrolle zwischen der kirchlichen Wandmalerei auf dem Athos und in Bulgarien zugefallen. Aber auch in vielen andern Klöstern finden wir, namentlich in früherer Zeit, wo sich die nationalen Gegensätze noch nicht so sehr verschärft hatten, oft bulgarische Mönche und bulgarische Künstler in hervorragenden Stellungen tätig. Es ist daher auch nicht möglich, zwischen der kirchlichen Kunst auf dem Athos und in Bulgarien eine genaue Grenze zu ziehen und den Anteil der gegenseitigen Beeinflussung zu bestimmen.

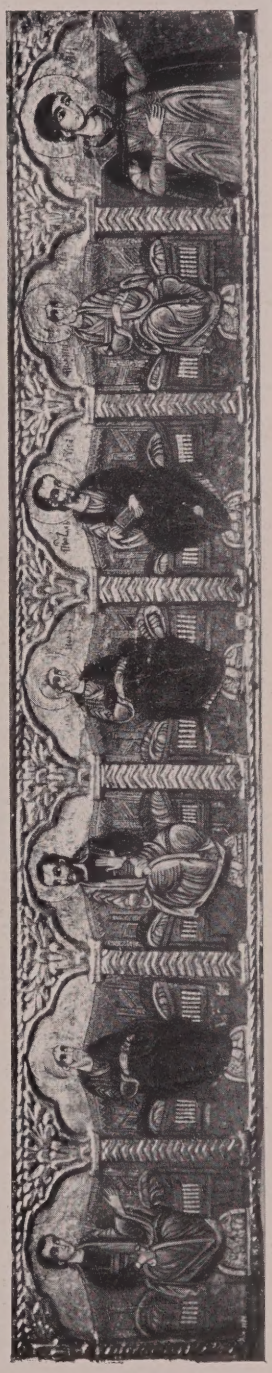


Abb. 57. — Bemalter Holzfries aus Lütakovo (linker Teil). Anfang des 18. Jahrh. (Sofia, Nationalmuseum).

Bedeutenden Aufschwung hat die kirchliche Wandmalerei in Bulgarien zu Anfang des 19. Jahrhunderts genommen und zwar im Zusammenhang einerseits mit dem nationalen Aufwachen der Bulgaren, andererseits mit der zu jener Zeit auflebenden Bautätigkeit auf kirchlichem Gebiete (vergl. S. 46). Die neuen Bedrürfnisse, die häufigen Arbeitsgelegenheiten und die dadurch stark vermehrte Produktion führten zu der Bildung mehrerer Lokalschulen, von denen diejenigen von Samokow, Razlog und Kruschevo die wichtigsten sind.

Eine besonders erfolgreiche Tätigkeit, nicht nur auf dem Gebiete der Wandmalerei, sondern auch auf demjenigen der Tafelmalerei, hat die Schule von Samokow entfaltet, wie die von ihren Vertretern ausgeführten Arbeiten in Samokow selbst, im Rilakloster, in einigen der Athosklöster, im Kloster von Batschkovo, in Pleven, Philippopel, Tatar-Pazardschik, Skopie, Veles, Kratovo, Kotschani, in der Umgebung von Saloniki und an vielen andern Stellen im heutigen Bulgarien und in Mazedonien zeigen. Als Begründer dieser Schule gilt Christo Dimitrow aus dem Dorfe Dospey bei Samokow, der die Wandmalerei zunächst auf dem Athosberge erlernte. Im Jahre 1717 ging er eine zeitlang nach Wien, kehrte aber bald nach Samokow zurück, wo er auch seine beiden Söhne Zachari und Dimiter Christow in seiner Kunst unterrichtete. Die Ausübung der Wandmalerei wurde dann Jahrzehnte hindurch in seiner Familie als Tradition gepflegt.

Abb. 58. — Segnender Christus.
Ikone aus Trevna vom Jahre 1768 (Sofia, Nationalmuseum).

Abb. 59. — Der Heilige Nikolaus.
Ikone aus Trevna vom Jahre 1768 (Sofia, Nationalmuseum).

Der begabteste Vertreter der Schule von Samokow war Stanislaw Dospevsky, ein Sohn von Dimiter Christow und Neffe des Begründers der Schule Christo Dimitrow. Stanislaw Dospevski verbrachte zur Ausbildung in seiner Kunst längere Zeit in Russland, namentlich in Kiew und Odessa. Im Jahre 1857 absolvierte er die Kunstakademie in Petersburg mit silberner Medaille und kam nach Bulgarien zurück. Nach einer fruchtbaren Tätigkeit auch als Porträt- und Landschaftsmaler wurde er im Jahre 1876 aus politischen Gründen von den Türken verhaftet und bald darauf im Gefängnis in Konstantinopel vergiftet.

Die Schule von Razlog (das Gebiet zwischen dem Rila- und Pirin-Gebirge), deren Tätigkeit sich auf ein beschränkteres Gebiet erstreckt, wurde in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts durch Dimiter Molerow aus Bansko gegründet und von seinen direkten Nachkommen weitergeführt. Ebenfalls nur lokale Bedeutung hat die Schule von Kruschevo, deren Vertreter meist im mittleren Teile Mazedoniens tätig waren.

Die Werke dieser Maler eingehender zu untersuchen, ihre Arbeitsweise festzustellen und ihre Vorbilder nachzuweisen, liegt nicht mehr im Rahmen unserer Aufgabe. Zwar haben auch sie, wie es die kirchliche Tradition verlangte, sich streng an die älteren Vorbilder gehalten, und ihre Arbeiten können daher als die letzte Stufe in der Entwicklung der altbulgarischen Wandmalerei betrachtet werden. Aber andererseits haben viele von ihnen schon engere Fühlung mit dem Abendlande genommen, und aus ihren Werken weht bereits der Geist der modernen Zeit. Es fehlte auch nicht an Versuchen, die kirchliche Wandmalerei auf eine neue Grundlage zu stellen, wie ihn z. B. der Maler Nikolaj Pavlovitsch aus Svischtow, der bedeutendste Vertreter der damals ebenfalls aufblühenden bulgarischen historischen Malerei, unternommen hat. Hier setzt nun schon die moderne bulgarische Kunst ein, und die beiden Gebiete sind nicht mehr von einander zu trennen.

* * *

Auch für die kirchliche Tafelmalerei haben wir aus der Zeit der türkischen Herrschaft, besonders seit dem 17. Jahrhundert, reicheres Material. Da aber dieses Material noch nicht systematisch bearbeitet ist, müssen wir uns damit begnügen, nur auf einige datierte Werke hinzuweisen, die für die verschiedenen Richtungen der Tafelmalerei besonders charakteristisch sind. An erster Stelle kommen zwei Christusbilder in Betracht, die, obwohl sie aus verschiedenen Gegenden stammen, enge Verwandtschaft zeigen. Das ältere Bild (Abb. 54) aus Mesembria ist vom Jahre 1604; das andere aus Tirnovo trägt die Jahreszahl 1684 (Abb. 55). Beide Bilder zeichnen sich durch eine verhältnismässig freie Behandlung der Figur und durch die reichliche Verwendung von Goldfarbe sowohl im Hintergrunde als auf den Gewändern aus. Anderer Art ist ein Bild des heiligen Nikolaus aus der diesem Heiligen geweihten Kirche in Vratza, das gleichfalls aus den letzten Dezennien des 17. Jahrhunderts stammt (Tafel XXIII). Gesicht und Gewand sind hier ausserordentlich stark stilisiert; die Goldfarbe fehlt völlig; dem Kreuzornament in Schwarz und Weiss ist eine beherrschende Stellung angewiesen. Ganz ähnlich sind noch zwei weitere Bilder aus derselben Kirche, ein Christus und eine Mutter Gottes aus dem Jahre 1699, die jetzt mit dem Nikolausbilde im National-

museum zu Sofia vereinigt sind. Die beiden letztgenannten Bilder, die eine weniger sorgfältige Ausführung aufweisen, stammen nicht von dem Meister des Nikolausbildes, gehören aber zweifellos der gleichen Lokalschule von Vratza an.

Eine ausgezeichnete Arbeit, wahrscheinlich aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, ist ein schmaler Bilderfries aus Lütakovo (Regierungsbezirk Orchanije). In der Mitte thront Christus zwischen der Mutter Gottes und Johannes dem Täufer (Abb. 56); rechts und links waren je 6 Apostel dargestellt, von denen nur noch die Hälfte erhalten ist (Abb. 57). Die einzelnen Bilder, die sich durch grosse Feinheit der Ausführung auszeichnen (Tafel XXIV), sind durch geschnitzte und vergoldete Säulchen getrennt. Schliesslich seien noch zwei Bilder vom Jahre 1768 angeführt, die der Lokalschule von Trevna, wo die kirchliche Tafelmalerei eifrige Pflege fand, angehören. Sie verdienen auch deshalb besondere Beachtung, weil sie signiert sind. Das Christusbild (Abb. 58) stammt vom « Bildnismaler Papa Witan aus Trevna » und das Nikolausbild (Abb. 59) vom « Bildnismaler Simeon aus dem Städtchen Trevna ». Dieses Städtchen liegt im mittleren Balkangebirge in der Nähe von Tirnovo und hat seinerzeit im geistigen Leben Bulgariens eine bedeutende Rolle gespielt.

Die Miniaturmalerei war offenbar damals schon im Rückgang begriffen. Die reich illustrierten, auf Veranlassung der bulgarischen Zaren hergestellten Handschriften, wie sie das 14. Jahrhundert aufweist, kommen jetzt nicht mehr vor. Kaum findet man hie und da verstreut einzelne Heiligenbilder, wie z. B. die Bilder des Evangelisten Marcus in zwei Handschriften des 16. oder 17. Jahrhunderts aus dem Kloster von Ptschino in Mazedonien (Tafel XXV und LVIII). Sehr beliebt waren dagegen farbige Vignetten und verzierte Anfangsbuchstaben, wie sie fast in sämtlichen besseren Handschriften dieser Periode häufig zu finden sind. Gerade in ihnen hat die altbulgarische Ornamentik eine hohe Entwicklungsstufe erreicht, und deshalb sind sie für ihr Studium von besonderer Bedeutung.

3. DAS KUNSTGEWERBE.

Die türkische Herrschaft in Bulgarien hat auf die Umbildung der wirtschaftlichen Verhältnisse einen grossen Einfluss ausgeübt. Die Abneigung des herrschenden Volkes gegen jede Handarbeit, das primitive Verkehrswesen und der schlecht organisierte Aussenhandel führten zu einer gedeihlichen Entwicklung von Handwerk und Kunstgewerbe in der bulgarischen Bevölkerung der Städte. Auch dort, wo die Bevölkerung gemischt war, lagen diese beiden Erwerbsquellen fast ausschliesslich in den Händen der Bulgaren. So konnten sich denn die Bulgaren gerade auf dem Gebiete des Kunstgewerbes viel freier und intensiver betätigen, als auf dem Gebiete der anderen Kunstgattungen.

Was das bulgarische Kunstgewerbe besonders auszeichnet, ist sein ausgesprochener volkstümlicher Charakter. Die Meister stammten aus dem Volke selbst und arbeiteten

auch fast ausschliesslich für das Volk. Sie gingen durch keine besonderen Schulen, und die höfische Kunst der Hauptstadt ist ihnen immer fremd geblieben. Die im Volke selbst lebendig gebliebenen künstlerischen Traditionen waren für sie allein massgebend. Aus diesem Grunde enthalten die Erzeugnisse des bulgarischen Kunstgewerbes auch der neueren Zeit in vielen Fällen sehr altes Gut, sowohl in den Formen, wie in der Ornamentik.

Abb. 60. — Zinnflasche; 18. Jahrh.
Sofia, Ethnographisches Museum.

Jede Volkskunst ist äusserst konservativ. In besonderem Masse gilt dies auch für das bulgarische Kunstgewerbe, das viel weniger von fremden Einflüssen berührt wurde, als die altbulgarische Architektur und Malerei. Will man deshalb tiefer in das Wesen der bulgarischen Volkskunst eindringen, so sind in erster Linie die Erzeugnisse des Kunstgewerbes heranzuziehen, vor allem die zu den Volkstrachten gehörigen Schmucksachen und Stickereien. Wir können hier auf diese Gegenstände nicht näher eingehen, weil sie eine gesonderte, in ganz anderem Rahmen gehaltene Darstellung erfordern würden. Aus diesem Grunde sei nur auf einige für die älteren Volkstrachten besonders typische, zum Teil emaillierte oder mit farbigen Steinen besetzte Metall-

arbeiten, wie Gürtelschnallen, Stirnschmuck, Halsbänder und Ohrgehänge hingewiesen (Tafel XXVI—XXVIII). Was die Stickereien betrifft, genügt es, auf die beiden vom bulgarischen Handels-Ministerium herausgegebenen prächtigen Albums zu verweisen,

Abb. 61. — Silbernes Kreuz, gearbeitet in Tschiprovtzi; 17. Jahrh.
Sofia, Nationalmuseum.

die eine ganze Anzahl charakteristischer Proben in vorzüglicher, farbiger Wiedergabe enthalten. Gerade in diesen Erzeugnissen, in den schweren Formen und in der stark stilisierten Ornamentik der Schmucksachen, in den bunten, farbenfreudigen Mustern der Stickereien, die an orientalische Teppiche erinnern, finden wir die charakteristischen Züge der altbulgarischen Kunst am besten erhalten. Der starke orientalische Einschlag ist nicht erst infolge der türkischen Herrschaft zur Geltung gekommen, sondern ge-

hörte, wie wir oben gesehen haben, zum Grundwesen der ältesten, aus dem Oriente stammenden bulgarischen Kunst. Wie wenig hier die Rede von türkischem Einflusse sein kann, erhellt am besten aus der Tatsache, dass bei den Türken etwas Aehnliches überhaupt nicht zu finden ist.

Wichtiger als diese volkstümlichen Schmucksachen und Stickereien (vergl. auch die Zinnflasche Abb. 60), die mehr ethnographisches Interesse haben, sind für uns andere Erzeugnisse des Kunstgewerbes, die eine höhere Bestimmung hatten und als

Abb. 62. — Vergoldete Silberschale vom Jahre 1578, gearbeitet in Sofia.
Sofia, Nationalmuseum.

Meisterwerke gedacht waren. In Betracht kommen zunächst wieder kirchliche Gegenstände und zwar hauptsächlich Metallarbeiten und Holzschnitzereien.

Der wichtigste Mittelpunkt für die Herstellung der feineren Metallarbeiten aus Gold, Silber und Bronze war eine zeitlang die Stadt Tschiprovtzi im nordwestlichen Bulgarien. Die dortigen Meister galten als besonders geschickte Arbeiter, namentlich auch in der Verwendung des Emailschmelzes, und ihre Werke, die oft die Signatur des Verfertigers tragen, finden sich in ganz Bulgarien. Als Beispiel führe ich die grosse, vergoldete und zum Teil emaillierte Silberschale vom Jahre 1644 an, die sich jetzt im Kloster von Batschkovo befindet (Tafel XXIX 1). Nach der ausführlichen bulgarischen Inschrift war sie in Tschiprovtzi gearbeitet und von einem gewissen Theodossi aus Peschtera gestiftet. Denselben Ursprungsort weist ein ebenfalls aus dem 17. Jahr-

hundert stammendes silbernes Kreuz im Nationalmuseum zu Sofia auf (Tafel XXXI und Abb. 61).

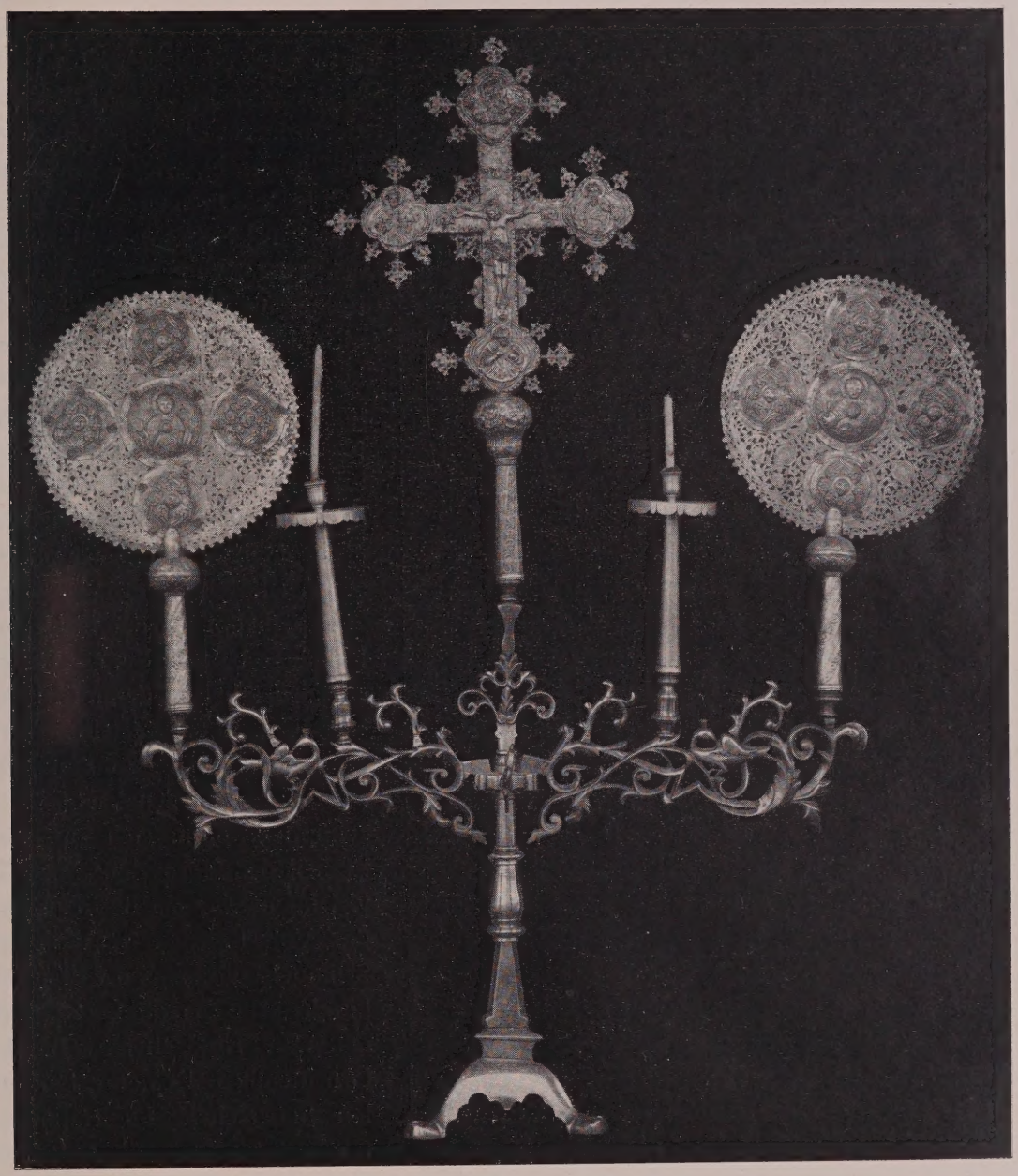


Abb. 63. — Silberner Altaraufsatz aus der Kirche der Mutter Gottes in Tatar-Pazardschik.
Anfang des 19. Jahrhunderts.

In der Schatzkammer des Klosters von Batschkovo werden eine ganze Reihe emaillierter und zum Teil mit farbigen Steinen besetzter Gefässe aufbewahrt, von denen wir einige Stücke auf Tafel XXIX 3 und XXX 1—3 wiedergeben. Sie stammen teils aus dem 17., teils aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts. Wo die einzelnen Stücke herge-

stellt wurden, lässt sich leider nicht mehr feststellen. Eher als an Tschiprovtzi könnte man in diesem Falle an eine Stadt in Südbulgarien denken, etwa an Philippopel oder Tatar-Pazardschik, wo die Goldschmiedekunst ebenfalls eifrig gepflegt wurde. Es ist zu beachten, dass bei diesen Gefässen der türkische Einfluss sich schon fühlbar macht, wie das namentlich in der Ornamentik des Kästchens Tafel XXX 1 deutlich zu sehen ist. Auch die emaillierte Kanne Tafel XXX 3, die sich gleichfalls im Kloster von Batschkovo befindet, ist eine nach Form und Ornamentik rein türkisch-persische Arbeit, obwohl sie eine bulgarische Inschrift trägt und demnach als von einem bulgarischen Meister gearbeitet anzusehen ist.

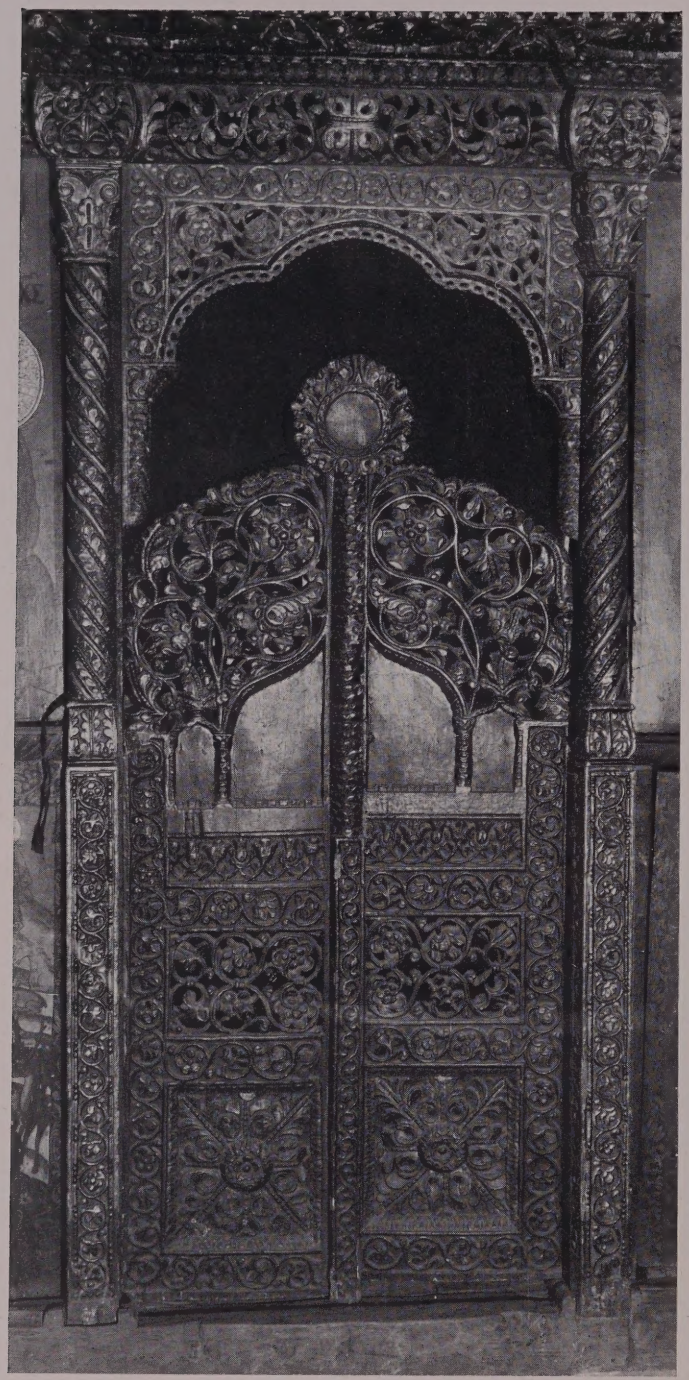


Abb. 64. — Geschnitzte Holztüre aus der Christuskirche in Arbanassi.
17. Jahrh.

Ueberhaupt ist der türkische Einfluss bei besseren Goldschmiedearbeiten, deren Meister eine reichere Ausgestaltung erstrebten und ihre Anregungen aus den verschiedensten Quellen schöpften, ohne sich um die Einheit des Stiles zu kümmern, viel intensiver, als bei dem für die Volkstrachten bestimmten Schmuck, wo man an eine jahrhundertealte Tradition gebunden war. Türkisch ist z. B. die Ornamentik bei einer vergoldeten Silberschale im Nationalmuseum zu Sofia, die auf dem Boden das Bild des Heiligen Nikolaus trägt (Abb. 62). Nach der ausführlichen bulgarischen Inschrift war sie im Jahre 1578 von einem bulgarischen Meister in Sofia selbst angefertigt worden.

Von anderen Gegenständen, die genaue Zeitbezeichnung tragen und deshalb höhere kunstgeschichtliche Bedeutung beanspruchen, sind zwei Einbände von Evangelien mit Metallschmuck im Nationalmuseum zu Sofia zu erwähnen, die ebenfalls bulgarische Inschriften mit den Namen der Verfertiger haben. Der eine (Tafel XXXII), vom Jahre 1596, stammt aus der Umgebung von Schtip in Mazedonien, der andere (Tafel XXXIII) ist aus Philippopel und trägt das Datum 1743. In diesem Zusammenhange möge noch der silberne Altaraufsatz in der Kirche der Mutter Gottes in Tatar-Pazardschik erwähnt werden (Abb. 63), obwohl er erst aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts stammt, da auch er laut Inschrift von einheimischen, bulgarischen Meistern, und zwar in enger Anlehnung an ältere Vorbilder, gearbeitet ist.

Eine grosse Verbreitung haben in Bulgarien Trinkschalen erlangt, die durch Aushöhlung einer besonderen Art von Kürbissen mit langem, regelmässig gebogenem Stiel hergestellt werden. Man hat schon früh angefangen, diese Form auch in Metall nachzuahmen. Zwei schöne Exemplare aus Silber vom Jahre 1797 und 1799 besitzt das Kloster von Rila (Tafel XXIX 2). Der Griff läuft hier in einen stark stilisierten Löwenkopf aus, der eine merkwürdige Verwandtschaft mit gewissen Produkten der ältesten bulgarischen Kunst zeigt (vergl. Tafel II 3 und S. 6).

* * *

Die Holzschnitzereien dieser Periode knüpfen unmittelbar an die Erzeugnisse des 14. Jahrhunderts an. Das Flechtband und die Flechtrosette herrschen zunächst noch vor. In sehr reicher Ausführung finden wir sie bei einer Türe aus dem Kloster Sleptscha bei Bitolia, die wohl in das 15. Jahrhundert gehört (Tafel XXXVI). In den recht komplizierten Flechtgebilden der beiden oberen Felder unterscheidet man deutlich als Grundmotiv das Kreuz, dessen Mitte links vom Bilde der betenden Mutter Gottes mit dem Christusmedaillon, rechts von der Kreuzigung eingenommen wird. Ringsherum sind noch eine ganze Anzahl Bilder von Heiligen und Propheten eingeflochten, die auf der linken Hälfte mit erklärenden bulgarischen Inschriften versehen sind. Den gleichen Stil, wenn auch in einfacherer Ausführung, zeigt eine gleichzeitige, zweiflüglige Türe aus demselben Kloster (Tafel XXXVII). Oben sind wieder Heiligenbilder angebracht. Unten sehen wir teils verschiedene Tiere, teils profane Bilder, wie z. B. in der Mitte des linken Flügels einen Gusla- und ihm entsprechend auf dem rechten Flügel einen Tamburaspieler.

Eine Anzahl Altartüren aus der Zeit des 15. bis zum 17. Jahrhundert erlaubt uns, die weitere Entwicklung des geometrischen Flechtornamentes näher zu verfolgen. An der Spitze dieser Reihe steht die Türe von der Kirche der Heiligen Petka in Tirnovo (Tafel XXXVIII 2), die noch aus

Abb. 65. Geschnitzte Holzsäule aus Arbanassi; 17. Jahrh.

dem 15. Jahrhundert zu stammen scheint. Das Ornament, noch sehr einfach und flach gehalten, zeichnet sich durch seine Klarheit aus. Bei der ungefähr ein Jahrhundert jüngeren Türe in der Klimentkirche in Ochrida löst sich dagegen das Flechtmotiv in einem unregelmässigen Gebilde auf, in dem sich schon einzelne Blütenmotive finden (Tafel XXXVIII 1). Nur im unteren Teile sind die alten Flechtrosetten beibehalten. Zwei weitere Türen des 17. Jahrhunderts, die eine aus dem Paraklis der Cristuskirche in Arbanassi (Tafel XXXIX 1), die andere aus der Dorfkirche in Bodschenitza bei Orchanije (Tafel XXXIX 2), zeigen das zunehmende Auftreten der Blütenmotive. Bei der Türe im Hauptraume der Christuskirche in Arbanassi, die vom Ende des 17. Jahrhunderts stammt, wird schon das geometrische Flechtornament durch die stilisierte Blütenranke ersetzt (Abb. 64). Schliesslich sind noch eine Türe und ein Schrank aus der Moschee des Pazvantoglu in Widin zu erwähnen, die von bulgarischen Meistern gearbeitet sind und vom Ende des 18. Jahrhunderts stammen (Tafel XL und Abb. 66). Sie sind in ihrer Ornamentik, die ebenfalls auf der stilisierten Blütenranke beruht, mit der zuletzt erwähnten Altartüre aus Arbanassi verwandt.

Was sich für die Entwicklung der altbulgarischen Holzornamentik im grossen und ganzen mit Hilfe der einzelnen Altartüren feststellen lässt, wird auch durch das Studium der Ikonostasen bestätigt. Die älteste uns völlig erhaltene Ikonostasis ist wohl diejenige in der Kirche des Heiligen Vratsch in Ochrida, die noch dem 16. Jahrhundert zuzuschreiben ist. Das Hauptinteresse erwecken die geschnitzten Holzsäulen des unteren Teiles, während die Altartüre ein einfaches, aus konzentrischen Kreisen gebildetes Flechtornament aufweist. Bei den Kreuzen und Ikonen im oberen Teile finden wir dagegen schon stark stilisierte Blütenmotive. Aehnlich, aber viel feiner ausgeführt, ist auch die Ornamentik bei der um weniges jüngeren Ikonostasis in der Peter und Paul-Kirche in Tirnovo (Tafel V), wobei nur zu beachten ist, dass die Altartüre nicht dazugehörig ist, sondern erst aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammt.

Eine genügende Vorstellung von dem Gesamteindruck der geschnitzten Ikonostasen können uns erst Werke vom Ende des 17. oder dem Anfang des 18. Jahrhunderts vermitteln, wie z. B. die Ikonostasis der Georgskirche in Arbanassi (Tafel XLI). Das Flechtornament ist hier in ungewöhnlich reicher Ausführung mit der stilisierten Blütenranke verschmolzen, und zwar so, dass die Ranke die vorherrschende Rolle spielt. Die meist in durchbrochener Arbeit ausgeführten Ornamente zeugen von meisterhafter Beherrschung dieser mühsamen Technik. In langen, schmalen Streifen ziehen die einzelnen Motive dahin, sich fortwährend wiederholend und doch durch kleine Aenderungen immer neu und abwechselnd erscheinend. Diese reichen Blütengewinde haben durchaus nicht die ermüdende Wirkung der strengen, sich wiederholenden geometrischen Formen, und darin liegt gerade ihr künstlerischer Reiz. Der Eindruck ist so überwältigend, dass man genau hinsehen muss, um die Gleichheit der Grundmotive heraus zu finden.

Ein bedeutendes dekoratives Gefühl offenbart sich auch in dem architektonischen Aufbau der Ikonostasen. Die einzelnen Heiligenbilder werden gewöhnlich durch vorspringende Säulchen getrennt. Je höher man geht, desto kleiner werden die Bilder und desto leichter die Ornamente. Das Ganze macht den Eindruck einer reich gegliederten Fassadenwand, aus deren Fenster die Heiligen herausschauen.

Ihre höchste Blüte erreichte diese Kunst im Anfang des 19. Jahrhunderts, als sich durch den Bau zahlreicher bedeutender Kirchen auch für die Holzschnitzerei ein weites Arbeitsfeld öffnete. Die schwierige und zeitraubende Herstellung einer Ikonostasis erforderte die Vereinigung von mehreren gleichmässig geschulten Künstlern, welche die Arbeit unter sich teilten und den Anweisungen eines Obermeisters folgten. Durch die gemeinsame Schulung war man so sehr an die gleiche Arbeitsweise gewöhnt,

Abb. 66. — Geschnitzter Holzschrank aus der Moschee des Pazvantoglu in Widin.
Ende des 18. Jahrh.

dass man in einer Ikonostasis gewöhnlich gar keine stilistischen Unterschiede findet, obwohl ihre einzelnen Teile von verschiedenen Händen hergestellt sind. War man an einem Orte mit der Arbeit fertig, so folgte man einem neuen Rufe, der von einer sehr entlegenen Seite kommen konnte. Aus diesem Grunde sind Werke der gleichen Meister in Orten zu finden, die weit auseinander liegen.

Die Holzschnitzerei wurde in der Regel in gewissen Familien traditionell ausgeübt, so dass die Söhne vom Vater lernten und ihrerseits das Gelernte an ihre Nachkommen vererbten. Auf diese Art bildeten sich im Laufe der Zeit an manchen Orten eine Art von Schnitzlerschulen, von denen die bedeutendsten die Schulen von Debra in

Westmazedonien und von Samokow am Fusse des Rilagebirges waren. Die Meister der erstgenannten Schule stammten meist nicht aus Debra selbst, sondern aus der Umgebung dieser Stadt. Die begabtesten unter ihnen waren in dem hochgelegenen, rein bulgarischen Gebirgsstädtchen Galitschnik zu Hause. Die Schule von Samokow ist jüngeren Datums, und ihre Blüte hat sie hauptsächlich den grossen Aufgaben zu verdanken, die durch den Neubau des Rilaklosters entstanden waren.

Abb. 67. — Geschnitzter Holzständer
aus dem Kloster von Zarze bei Prilep; 18. Jahrh.

Die Grundmotive der Ornamentik der Ikonostasen aus dieser Zeit bildeten die im Lande weit verbreiteten Wein- und Rosenstöcke, die aber jetzt viel naturalistischer behandelt wurden als früher. Mit grossem Geschick woben die Künstler verschiedene Tiere, vorwiegend Vögel und geflügelte Fabelwesen, wie Drachen und Greifen, oder ganze Szenen aus dem alten und dem neuen Testamente, sowie auch einzelne menschliche Gestalten hinein. So entstand unter stetiger Berücksichtigung des dekorativen Standpunktes eine Fülle von Motiven, die es den Meistern gestattete, eine reiche Abwechslung in die verschiedenen Teile der Ikonostasis zu bringen. Statt das Auge zu

Abb. 68. — Das Innere der Kirche im Kloster des Heiligen Johannes von Bigor.
Anfang des 19. Jahrh.

Abb. 69. — Geschnitzter Holzbaldachin im Kloster des Heiligen Johannes von Bigor.
Anfang des 19. Jahrh.

ermüden, wirkten gerade die Details auf den Beschauer anregend und fesselten seine Aufmerksamkeit. Figuren und Ornamente wurden in stark erhöhtem, meist durchbrochenem Relief ausgeführt, sodass die einzelnen Motive sich gewöhnlich vom Grunde völlig abheben. Auf diese Weise wird durch die entstehenden tiefen Schatten die plastische Wirkung bedeutend erhöht. Auf der Suche nach immer neuen Motiven hat man aus den verschiedensten Quellen geschöpft. Auch abendländische Einflüsse machen sich in dieser Zeit geltend. Neben den überlieferten Formen, die zum Teil noch in die altchristliche Zeit zurückgehen und im Orient das ganze Mittelalter hindurch lebendig blieben, treten jetzt auch Elemente auf, die wir unter dem Begriffe des Barock oder des Rokoko zusammenfassen können. Trotz diesem starken Eklektizismus haben es aber die Meister, von einem wahrhaft künstlerischen Gefühle geleitet, verstanden, die

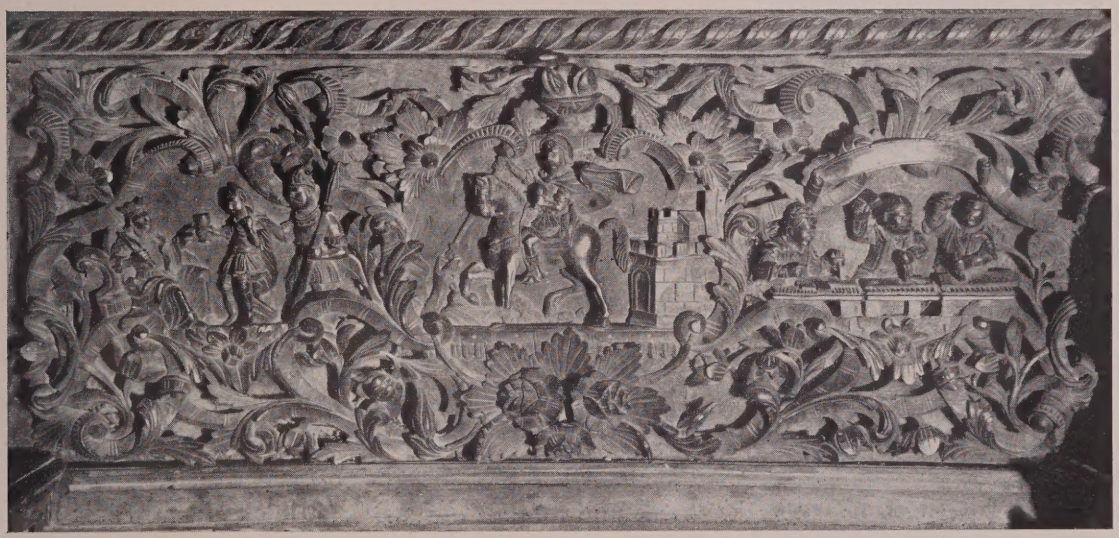


Abb. 70. — Detail von der Ikonostasis in der Kirche des Heiligen Spas in Skopie.
Anfang des 19. Jahrh.

verschiedenen Elemente so zu verarbeiten, dass ihre Werke eine völlig einheitliche und harmonische Wirkung ausüben.

Die Zahl der geschnitzten Ikonostasen aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts ist sehr gross, und wir können hier nicht auf ihre nähere Betrachtung eingehen. Wir möchten nur einige besonders wichtige Werke hervorheben, die den beiden oben erwähnten Schulen entstammen und überhaupt für diese ganze Gattung charakteristisch sind.

Eines der bedeutendsten Werke der Schule von Debra ist die Ikonostasis in der Klosterkirche des Heiligen Johannes von Bigor in der Nähe von Debra selbst (Abb. 68). Hier sind namentlich die Partien unter den grossen Heiligenbildern mit ihren zahlreichen Figuren, unter denen wir z. B. einige auf das Leben des Heiligen Johannes des Täufers bezügliche Szenen oder Darstellungen aus dem alten Testamente, wie die riesige Traube, das Opfer Abrahams u. a. m. finden, hervorzuheben (Tafel XLII). Die Meister, die an der Herstellung der Ikonostasis beteiligt waren, haben sich ausserdem mit ihren

Werkzeugen hier porträtiert (Tafel XLII 2). Zu den merkwürdigsten Stücken gehört auch ein Hängebaldachin in derselben Kirche, der gleichfalls mit zahlreichen Figuren verziert ist (Abb. 69).

Eine ganz ähnliche, zweifellos von denselben Meistern stammende Ikonostasis finden wir auch in der Kirche des Heiligen Spas in Skopie. Nicht nur die Ornamentik und die Technik, sondern auch der Stil der Figuren, wie ein Vergleich der betreffenden Tafeln (XLII und XLIII) zeigt, entspricht völlig denjenigen von Bigor. Auch hier sind unter den grossen Heiligenbildern Szenen aus dem alten und dem neuen Testamente dargestellt. Auf Tafel XLIII geben wir zwei solche Ausschnitte. Auf dem linken Bilde sehen wir in der Mitte die Himmelfahrt Christi, links die Geburt Christi und die Flucht nach Aegypten, rechts das Opfer Abrahams und darunter ein in der Volkstracht von Debra gekleideter Reiter mit seinem Pferde. Die Mitte des rechten Bildes wird von der Darstellung des Tempelganges Mariä eingenommen, die von zwei heraldisch gestellten Löwen flankiert wird; links davon befindet sich die Geburt Mariä, rechts die Verkündigung; oben und unten sind in den Ranken mehrere Vögel, in der oberen linken Ecke auch ein Hammel eingefügt. Auch in diesem Falle, wie in Bigor, haben die Meister der Ikonostasis sich in einer Ecke selbst abgebildet (Abb. 70). Eine jetzt halbverwischte Inschrift lernt uns die Namen dieser Meister kennen. Es sind Petre, Makaria und Marko, die sich als Bulgaren aus Mala Reka in der Nähe von Debra bezeichnen. Die Inschrift trägt die Jahreszahl 1824. Demnach müssen wir ungefähr die gleiche Zeit auch für die Entstehung der Ikonostasis von Bigor annehmen, die, wie schon hervorgehoben, von denselben Meistern gefertigt worden sein muss.

Abb. 71. — Geschnitzte Holztüre aus Tatar-Pazardschik. Anfang des 19. Jahrh.

Ein Werk der Schule von Debra, und zwar angeblich aus dem Jahre 1832, ist auch die Ikonostasis in der Kirche der Mutter Gottes in Tatar-Pazardschik. Auf Tafel XLIV ist der mittlere Teil dieser Ikonostasis zu sehen. Rechts von der Altartüre ist im oberen Streifen in der Mitte die Himmelfahrt Christi, links die Geburt Christi, rechts das Opfer Abrahams und die Flucht nach Aegypten dargestellt. Der obere Streifen links von der Altartüre enthält in der Mitte die Darstellung des Tempelganges Mariä mit einer detaillierten, perspektivischen Wiedergabe des Tempels und in der oberen rechten Ecke eine ganz kleine Darstellung der Verkündigung. In das Blumengewinde sind nur einzelne Tiere eingestreut. Die beiden untersten Tafeln neben der Altartüre enthalten rechts den Sündenfall und links die Vertreibung aus dem Paradiese.

Die Ikonostasis aus Tatar-Pazardschik unterscheidet sich stilistisch wesentlich von den beiden erwähnten Ikonostasen aus Bigor und Skopie, obwohl die Technik genau die geiche ist. Die Pflanzenblätter sind schmäler und feiner, und auch die menschlichen Gestalten mit ihren schlanken Proportionen stehen in schroffem Gegensatze zu den etwas untersetzten, starken Formen der Figuren von Bigor und Skopie. In dieser Hinsicht stimmt die Ikonostasis aus Tatar-Pazardschik mit derjenigen in der Nikolauskirche in Prischtina völlig überein, und es ist nicht ausgeschlossen, dass beide Werke, die auch sonst manche Aehnlichkeiten in den Einzelheiten aufweisen, von denselben Meistern herrühren.

Eine abweichende Richtung hat die Schule von Samokow eingeschlagen, deren Blüte gleichfalls in den Anfang des 19. Jahrhunderts fällt und deren Hauptwerke sich im Kloster von Rila befinden. Auch sie verwendet gerne Tiere als dekorative Elemente, aber grössere Kompositionen sind bei ihr nicht üblich. Dagegen hat sie eine noch reichere Ausgestaltung der Blütenornamentik zu stande gebracht, wobei sich sehr deutlich auch Einflüsse der abendländischen Kunst zeigen. Ihre Werke zeichnen sich durch grössere Eleganz und Feinheit aus und tragen den Stempel einer vornehmen, gelehrten Schulung, die gegen die volkstümliche, etwas naive Richtung der Schule von Debra stark absticht. Die beste Vorstellung von den Arbeiten dieser Schule geben uns die Ikonostasen in der grossen Kirche des Rilaklosters (Tafel XLV und XLVI) und in der Kirche der Mutter Gottes in Samokow (Tafel XLVII). Dass aber einzelne Meister manchmal auch ganz abweichende Richtungen eingeschlagen und durchaus originelle Werke geschaffen haben, beweist eine Ikonostasis im Paraklis des Rilaklosters (Tafel XLVIII). Der Schule von Samokow wird man auch eine schöne Türe aus Tatar-Pazardschik zuschreiben müssen, die sich durch ihre massvolle Ornamentik auszeichnet (Abb. 71).

Es wäre eine interessante Aufgabe, im einzelnen zu verfolgen, wie diese ganze Ikonostasenkunst, die in Bulgarien zu so grosser Blüte gelangte, entstanden ist, wie sie sich allmählich entwickelte, in welchen Beziehungen sie zu der Holzschnitzerei in den übrigen Gegenden des Orients, besonders zu der Kunst des Athosberges, gestanden hat, und aus welchen Quellen sie ihre Anregungen, die so verschiedener Art sind, geschöpft hat. Erschwert wird diese Aufgabe besonders dadurch, dass das betreffende Material noch nicht gesammelt ist und dass wir namentlich die älteren Vorstufen nicht genügend kennen. Nur so viel ist sicher, dass es sich nicht um eine Schöpfung der Neuzeit handelt, sondern dass diese Kunst auf eine sehr alte Tradition zurückgeht, und dass sie Elemente erhalten hat, die auch der altbulgarischen Kunst eigen waren. Sehr bezeichnend und für die Beurteilung der Entstehung dieser ganzen Kunst von grösster Bedeutung ist der Umstand, dass sich unter den älteren Werken keine bessere Parallele heranziehen lässt, als die bekannte Steinfassade von Mschatta in Syrien, die sich jetzt in Berlin befindet. Nicht nur die Technik, obwohl an verschiedenen Stoffen angewendet, ist in beiden Fällen ganz dieselbe, sondern auch die Ornamentik ist so sehr aus dem gleichen Geiste entstanden und aus denselben Elementen gebildet, dass man nahverwandte Werke vor sich zu haben glaubt, obwohl die Steinfassade von Mschatta um ungefähr zehn Jahrhunderte von den oben erwähnten bulgarischen Ikonostasen entfernt ist. Nicht weniger interessant ist auch die Fest-

stellung, dass die Szenen aus dem alten Testamente, die auf den Ikonostasen öfters vorkommen, der offiziellen byzantinischen Ikonographie fremd sind, und deshalb sind sie auch in der gleichzeitigen kirchlichen Wandmalerei nicht zu finden.

* * *

Wir haben versucht, so weit es bei dem Mangel an Vorarbeiten und einzelnen Untersuchungen möglich ist, ein Bild von der Entwicklung der altbulgarischen Kunst bis zum Beginn der modernen Zeit zu geben, das Charakteristische dieser Kunst hervorzuheben und in seinem Wesen zu erfassen. Es hat sich dabei erwiesen, dass die bulgarische Kunst trotz den ungünstigen Verhältnissen zur Zeit der türkischen Herrschaft ihre Lebensfähigkeit und ihre schöpferische Kraft nicht verloren und dass sie auch ihre Selbständigkeit trotz der Aufnahme von fremden Elementen völlig bewahrt hat. Gerade der grosse Aufschwung der kirchlichen Wandmalerei und der Holzschnitzerei im Anfang des 19. Jahrhunderts, der eine Folge des nationalen Aufwachens der Bulgaren war, beweist, dass die alten künstlerischen Traditionen im Volke nicht ausgestorben waren und dass sie nur eine äussere Anregung brauchten, um sich in grossartigster Weise zu entfalten. Diese Anregung ging aus dem Kampfe hervor, den die Bulgaren für ihre nationale Freiheit geführt haben und der alle geistigen Kräfte des Volkes in höchstem Grade in Anspruch nahm. Der Umstand, dass auch die künstlerische Tätigkeit so stark davon berührt wurde, zeigt am besten, wie tief der künstlerische Sinn in der Volksseele eingewurzelt war und welche hervorragende Stellung die Kunst im geistigen Leben der Bulgaren immer eingenommen hat.

Abb. 72. — Geschnitzter Holzrahmen aus Arbanassi.
17. Jahrh.

INDEX

Seite

Aboba (Pliska), Palastbauten 3, 4
— Säulen 4
— Basilika 9, 16
— Fragmente 15, 20
Achil (Prespa), Kirche 9, 11, 16
Amida (Diyarbekir) 6
Arbanassi, alte Wohnhäuser . . . . 19 f
— Haus Kandilarow 49
— Kirchen . . . . . 45 f
— Wandmalereien 55ff
— Ikonostasis der Georgskirche . . 74
— Holztüren aus der Christuskirche 74
Asparuch, König 3
Athosklöster, kirchliche Kunst . . . 62 f

Baniani, Kirche 45
Batschkovo, die grosse Kirche . . . 46
— Wandmalereien 54
— Mausoleumskirche 22
— Ikone der Mutter Gottes . . . 37
— Gefässe . . . . . 70 f
Belovo, Basilika 2
Bigor, Ikonostasis der Klosterkirche . . 79 f
Boboschevo, Kirche 44
— Wandmalereien 51
Bodschenitza, Holztüre 74
Bojana, Kirche . . . . . 22, 26 f
— Wandmalereien 26ff, 31
Byzantinische Kunst 17, 31

Chalkedon 30
Christo Dimitrow, Maler 63
Curzon, Lord Robert 32

Debra, Schnitzlerschule . . . . 75 f, 79 f
Dessislava, Frau des Sewastokrators Kalojan 28
Dimiter Christow, Maler 63
Dimiter Molerow, Maler 66
Diyarbekir s. Amida.
Dobrudscha 3
Dospevsky, Stanislaw (Maler) 66
Dragalevtzi, Kirche 44
Dragidschevo, Schmuckgegenstände . . 41
Drenovo (bei Tirnovo), Wohnhaus . . 49
Drenovo (bei Prilep), Friesplatten . . 6

Seite

Galitschnik 76
Gradsko, Basilika 2

Hissar-Banja, Basilika 2

Ikonen 32
Ikonostasen 34
Irene, Frau des Zaren Konstantin Assen 28
Iwan Alexander, Zar 32
Iwan Assen II., Zar . . . 16, 20, 22, 28
Iwan Exarch, Schriftsteller 6

Kalojan, Sewastokrator 27
Kliment, der Heilige 23
Klisse-Kjöi, Kirche 2
Konstantin Assen, Zar 28
Kremikovtzi, Wandmalereien . . . . 51 f
Kruschevo, Malerschule 66

Laskaris s. Theodor.
Lütakovo, Ikonen 67

Madara, Felsenrelief 4
Mala Reka 80
Manassias, Chronik des 32, 34
Markianos, Kaiser 30
Marsen, Kirche 45
Mesembria, Basilika 2, 9
— Kleine Kirchen 17
— Johanneskirche 22
— Ikone der Mutter Gottes . . . 37
— Ikone mit dem Christusbilde . . 66
Molerow, Dimiter (Maler) 66
Mschatta, Steinfassade 81

Naum, der Heilige 23
— Kloster 26
Nedobarsko, Kirche 45
— Wandmalereien 53
Nikolaj Pavlovitsch, Maler 66

Ochrida, Bedeutung der Stadt . . . 23 f
— Burg 9
— Sophienkirche 11ff, 16, 24
— Andere Kirchen 17, 24
— Wandmalereien 30
— Ikonen 35, 37

Seite

Ochrida, Holztüre aus der Nikolauskirche 35
— Holztüre aus der Klimentkirche . 74
— Ikonostasis in der Kirche des Hl. Vratsch 74
Omortag, König 4

Païssi, Geschichtsschreiber 63
Patleina, Kirche 7f
— Marmorfragmente 15
Paul, Baumeister 47
Pavlovitsch, Nikolaj (Maler) 66
Peruschtitza, die Rote Kirche 2
Philippopel 72
— Einband 73
Pirdop, Basilika 2
Pliska s. Aboba.
Poganovo, Kirche 44
— Wandmalereien 52
Preslaw 3, 6
— Kapitäle 6
— Friesplatten 7, 8
— Marmorfragmente 15
Prespa s. Achil.
Prilep s. Drenovo und Warosch.
Prischtina, Ikonostasis der Nikolauskirche 81
Ptschino, Miniaturen 67

Razlog, Malerschule 66
Rila, Kloster des Hl. Johannes, Hauptkirche 47
— Andere Bauten 47f
— Ikonostasen 81
— Holztüre 35
— Der Chrel'sche Thron 35
— Silberschalen 73

Samokow, Malerschule 63, 66
— Schnitzlerschule 76, 81
Samuel, Zar 9
Schtip, Kirche 26
— Einband 73
Simeon, Zar 6
Skopie, Ikonostasis in der Kirche des Hl. Spas 80
— Kirchen in der Umgebung . . 26
— Wandmalereien im Kloster des Hl. Andrey 30
Skripù (Böotien) 6
Sleptscha, Holztüren 73
Sofia, bemalte Grabkammern 2

Seite

Sofia, Sophienkirche 2
— Silberschale 72
Stanimaka, Kirche Iwan Assen des II. 22, 27, 44
Stanislaw Dospevsky, Maler 66
Stara-Zagora, Sandsteinreliefs 5f
— Marmorkapitäl 6

Tatar-Pazardschik 72
— Kirche der Mutter Gottes . . . 46
— Ikonostasis 80f
— Holztüre 81
— Altaraufsatz 73
Terracina, Holzkasten 35
Theodor Laskaris, Kaiser 28
Thrakische Kunst 1
Tirnovo 3, 16, 18
— Kirche des Hl. Dimiter 20
— Kirche der Vierzig Märtyrer . . 20
— Peter und Paul-Kirche . . . 20, 24
— Georgskirche 45
— Kloster der Verklärung 48
— Wandmalereien in der Peter und Paul-Kirche . . . 30, 32, 53, 55
— Wandmalereien in der Georgskirche 32, 53
— Ikonostasis in der Peter und Paul-Kirche 74
— Holztüre aus der Kirche der Hl. Petka 73f
— Ikone mit dem Christusbilde . . 66
— Bronzemedaillon 42
S. auch Trapesitza und Zarevetz.
Trapesitza (Tirnovo), Kirchen . . . 17, 18
Trevna, Ikonen 67
Tschiprovtzi, Metallarbeiten 70f
Tschoban-Dere, Kirche 2

Vratza, Ikonen 66f

Warna, altchristliche Kirche 3
Warosch (bei Prilep), Kirchen . . 17, 26
— Wandmalereien in der Nikolauskirche 30
— Holztüren 35
Widin, Schloss 26
— Holztüre und Schrank aus der Moschee des Pazvantoglu . . 74

Zachari Christow, Maler 58, 63
Zarevetz (Tirnovo), Burg 18
Zarze, Wandmalereien 53

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Seite

1. Marmorne Friesplatte aus Preslaw; 9.—10. Jahrh. (Sofia, Nationalmuseum) . . 1
2. Marmorkapitäl aus Stara-Zagora; 7.—8. Jahrh. (Sofia, Nationalmuseum) . . . 5
3. Marmorkapitäle aus Preslaw; 9.—10. Jahrh. (Sofia, Nationalmuseum, und Preslaw) . 7
4. Marmorne Friesplatten aus Preslaw; 9.—10. Jahrh. (Sofia, Nationalmuseum) . . 7
5. Grundriss und Aufriss der grossen Basilika von Aboba; 9.—10. Jahrh. . . . 8
6. Das Haupttor der Burg von Ochrida; Ende des 10. Jahrh. 10
7. Die Sophienkirche in Ochrida, Ostseite; Anfang des 11. Jahrh. 10
8. Die Sophienkirche in Ochrida, südwestliche Ecke; Anfang des 14. Jahrh. . . 11
9. Fragmente von der Marmor-Ikonostasis der Sophienkirche in Ochrida; 11. Jahrh. . 12
10. Marmorplatte aus der Sophienkirche in Ochrida; 11. Jahrh. 13
11. Marmorplatten aus der Sophienkirche in Ochrida; Anfang des 14. Jahrh. . . 13
12. Kanzel in der Sophienkirche in Ochrida; Anfang des 14. Jahrh. 14
13. Marmorplatte aus der Sophienkirche in Ochrida; 11. Jahrh. 15
14. Altbulgarisches Schloss in Widin; 14. Jahrh. 16
15. Wohnhaus in Arbanassi bei Tirnovo; 17. Jahrh. 18
16. Die Kirche des Heiligen Dimiter in Tirnovo, östlicher Teil; 12. Jahrh. . . . 19
17. Marmorkapitäl aus der Kirche der Vierzig Märtyrer in Tirnovo 20
18. Marmorkapitäl aus der Peter und Paul-Kirche in Tirnovo 20
19. Die Johanneskirche am Hafen in Mesembria, Westseite; 14. Jahrh. 21
20. Die Johanneskirche am Hafen in Mesembria, Südseite; 14. Jahrh. 21
21. Grundriss der Kirche Iwan Assen des II. bei Stanimaka; 13. Jahrh. . . . 22
22. Die Johanneskirche in Ochrida; 14. Jahrh. 23
23. Die Kirche der Heiligen Konstantin und Helena in Ochrida; 13.—14. Jahrh. . . 24
24. Die Kirche im Kloster des Heiligen Naum am Ochridasee; 14. Jahrh. . . . 25
25. Vorhalle der Kirche im Kloster des Heiligen Naum; 14. Jahrh. 25
26. Die Kirche in Bojana bei Sofia; 11. und 13. Jahrh. 27
27. Heiligenbilder; Wandmalerei vom Jahre 1259 in der Kirche von Bojana . . 28
28. Thronender Christus; Wandmalerei vom Jahre 1259 in der Kirche von Bojana . 29
29. Die Entschlafung der Mutter Gottes; Wandmalerei aus dem 14. Jahrh. in der Peter und Paul-Kirche in Tirnovo 33
30. Geschnitzter Holzthron (der sog. Chrel'sche Thron) im Kloster von Rila; 14. Jahrh. 36
31. Die Verkündigung (linke Hälfte); Ikone in der Klimentkirche in Ochrida; 11.—12. Jahrh. 38
32. Die Verkündigung (rechte Hälfte); Ikone in der Klimentkirche in Ochrida; 11.—12. Jahrh. 39
33. Die Mutter Gottes; Ikone vom Jahre 1310 im Kloster von Batschkovo . . . 40
34. Armbänder und Ohrgehänge aus dem Funde von Dragidschevo bei Tirnovo; 14. Jahrh. (Sofia, Nationalmuseum) 41
35. Goldenes emailliertes Dyptich; 11.—12. Jahrh. (Sofia, Nationalmuseum) . . . 42
36. Emailliertes Bronzemedaillon aus Tirnovo; 12.—13. Jahrh. (Sofia, Nationalmuseum) 42
37. Geschnitzter Holzfries aus Arbanassi bei Tirnovo; 17. Jahrh. 43
38. Die Klosterkirche von Poganovo; 15. Jahrh. 44

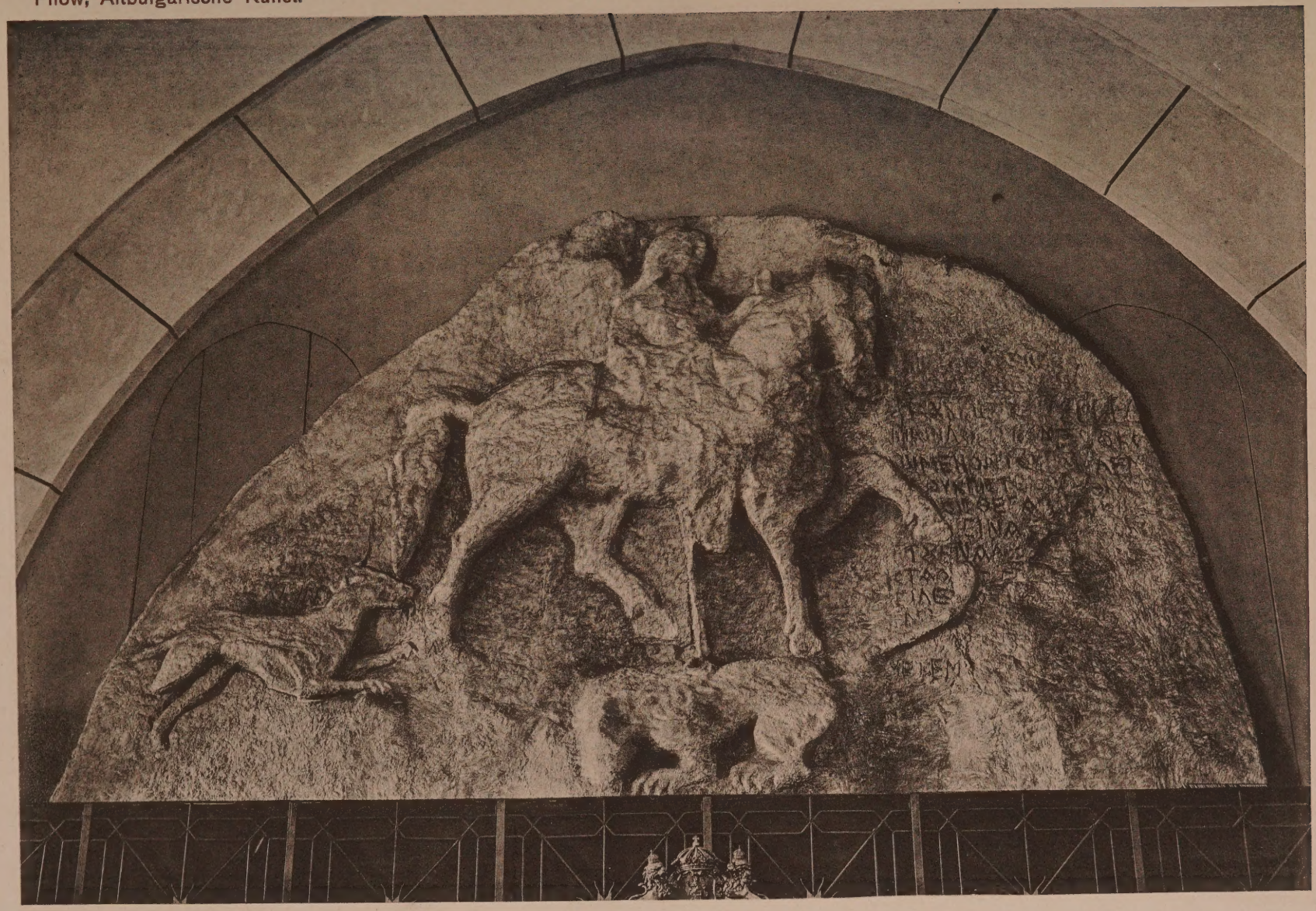
Seite

39. Die grosse Kirche im Kloster von Batschkovo, vom Jahre 1604 45
40. Die Kirche der Mutter Gottes in Tatar-Pazardschik, vom Jahre 1832 . . . 46
41. Kapitäl aus der Kirche der Heiligen Nedelia in Sofia; Anfang des 19. Jahrh. . . 47
42. Die Kirche im Kloster der Verklärung bei Tirnovo 48
43. Wohnhaus in Drenovo 49
44. Strasse in Ochrida 50
45. Wohnhaus in Samokow 51
46. Holzdecke aus einem Hause in Samokow 52
47. Wohnzimmer aus einem Hause in Ochrida 53
48. Thronender Christus zwischen der Heiligen Jungfrau und Johannes dem Täufer; Wandmalerei in der Vorhalle der Klosterkirche von Zarze bei Prilep; 17. Jahrh. 54
49. Die Christuskirche in Arbanassi, nördliche Vorhalle; 17. Jahrh. 55
50. Wandmalereien in der Kapelle der Christuskirche in Arbanassi; 17. Jahrh. . . 56
51. Die Wundertaten Christi; Wandmalereien in der Vorhalle der Christuskirche in Arbanassi; 17. Jahrh. 57
52. Die fünfte ökumenische Synode; Wandmalerei in der Vorhalle der Christuskirche in Arbanassi; 17. Jahrh. 58
53. Ausschnitt aus dem Bilderkalender in der Christuskirche in Arbanassi; 17. Jahrh. . 59
54. Thronender Christus; Ikone vom Jahre 1604 aus Mesembria (Sofia, Nationalmuseum) 60
55. Thronender Christus; Ikone vom Jahre 1684 aus Tirnovo (Sofia, Nationalmuseum) 61
56. Bemalter Holzfries aus Lütakovo, mittlerer Teil; Anf. des 18. Jahrh. (Sofia, Nationalmuseum) 62
57. Bemalter Holzfries aus Lütakovo, linker Teil; Anf. des 18. Jahrh. (Sofia, Nationalmuseum) 63
58. Segnender Christus; Ikone aus Trevna vom Jahre 1768 (Sofia, Nationalmuseum) . 64
59. Der heilige Nikolaus; Ikone aus Trevna vom Jahre 1768 (Sofia, Nationalmuseum) . 65
60. Zinnflasche; 18. Jahrh. (Sofia, Ethnographisches Museum) 68
61. Silbernes Kreuz, gearbeitet in Tschiprovtzi; 17. Jahrh. (Sofia, Nationalmuseum) . . 69
62. Vergoldete Silberschale vom Jahre 1578, gearbeitet in Sofia (Sofia, Nationalmuseum) 70
63. Silberner Altaraufsatz aus der Kirche der Mutter Gottes in Tatar-Pazardschik; Anfang des 19. Jahrh. 71
64. Geschnitzte Holztüre aus der Christuskirche in Arbanassi; 17. Jahrh. 72
65. Geschnitzte Holzsäule aus Arbanassi; 17. Jahrh. 73
66. Geschnitzter Holzschrank aus der Moschee des Pazvantoglu in Widin; Ende d. 18. Jahrh. 75
67. Geschnitzter Holzständer aus dem Kloster von Zarze bei Prilep; 18. Jahrh. . . . 76
68. Das Innere der Kirche im Kloster des Hl. Johannes von Bigor; Anfang des 19. Jahrh. 77
69. Geschnitzter Holzbaldachin im Kloster des Hl. Johannes v. Bigor; Anfang des 19. Jahrh. 78
70. Detail von der Ikonostasis in der Kirche des Hl. Spas in Skopie; Anfang des 19. Jahrh. 79
71. Geschnitzte Holztüre aus Tatar-Pazardschik; Anfang des 19. Jahrh. 80
72. Geschnitzter Holzrahmen aus Arbanassi; 17. Jahrh. 82

TAFELN

I. Felsenrelief von Madara bei Schumen; 9. Jahrh.
II. 1 und 2: Reliefplatten aus rotem Sandstein, gefunden bei Stara-Zagora; 7.—8. Jahrh. (Sofia, Nationalmuseum).
3 und 4: marmorne Friesplatten aus Drenovo; 7.—8. Jahrh. (Sofia, Nationalmuseum).
III. Marmorne Kanzel in der Sophienkirche in Ochrida; 14. Jahrh.
IV. Die Burgkirche Iwan Assen des II. bei Stanimaka; 13. Jahrh.
V. Das Innere der Peter und Paul-Kirche in Tirnovo; 14. Jahrh.
VI. Die Kirche des Hl. Kliment in Ochrida, Südseite; gebaut im Jahre 1295.
VII. Die Kirche des Hl. Kliment in Ochrida, Ostseite; gebaut im Jahre 1295.
VIII. Das Innere der Kirche der Hl. Marina in Philippopel; Anfang des 19. Jahrh.
IX. Die Hauptkirche im Kloster des Heiligen Johannes von Rila, Westseite; gebaut im Jahre 1834—1837.
X. Die Wohngebäude im Kloster des Hl. Johannes von Rila; gebaut im J. 1834—1837.
XI. Wohnzimmer im Hause Kandilarow in Arbanassi; 18. Jahrh.
XII. Christus im Tempel mit den jüdischen Gelehrten; Wandmalerei vom Jahre 1259 in der Kirche von Bojana.
XIII. Die Kreuzigung und die Auferstehung; Wandmalerei vom Jahre 1259 in der Kirche von Bojana.
XIV. Die Entschlafung der Mutter Gottes; Wandmalerei vom Jahre 1259 in der Kirche von Bojana.
XV. Die Apostel Peter und Paul; Wandmalerei in der Peter und Paul-Kirche in Tirnovo; 14. Jahrh.
XVI. Wandmalereien aus dem Jahre 1616 in der Georgskirche in Tirnovo:
1. Die Hochzeit zu Kana.
2. Die Entschlafung der Mutter Gottes.
XVII. Die Mutter Gottes; Wandmalerei vom Jahre 1710 in der Georgskirche in Arbanassi.
XVIII. Wandmalereien vom Jahre 1710 in der Georgskirche in Arbanassi.
XIX. Wandmalereien vom Jahre 1643 in der Hauptkirche des Klosters von Batschkovo (die Kuppel der Vorhalle).
XX. Segnender Christus; Ikone aus der Klimentkirche in Ochrida; 13.—14. Jahrh.
XXI. Die Mutter Gottes; Ikone aus der Klimentkirche in Ochrida; 13.—14. Jahrh.
XXII. Die Mutter Gottes; Ikone aus Mesembria; 14. Jahrh. (Sofia, Nationalmuseum).
XXIII. Der Heilige Nikolaus; Ikone aus Vratza; Ende des 17. Jahrh. (Sofia, Nationalmuseum).
XXIV. Vier Bilder von dem bemalten Holzfriese aus Lütakovo; Anfang des 18. Jahrh. (Sofia, Nationalmuseum).
XXV. Der Evangelist Marcus; Miniatur aus einem Evangeliar des 16.—17. Jahrhunderts. (Sofia, Nationalmuseum).
XXVI—XXVIII. Schmuckgegenstände von bulgarischen Volkstrachten; 18.—19. Jahrh. (Sofia, Ethnographisches Museum).
XXIX. 1. Vergoldete Silberschale vom Jahre 1644, gearbeitet in Tschiprovtzi, jetzt im Kloster von Batschkovo.
2. Silberner Becher vom Jahre 1797 im Kloster von Rila.
3. Emaillierte Kanne im Kloster von Batschkovo; 17. Jahrh.

XXX. Emaillierte Gefässe im Kloster von Batschkovo; 17.—18. Jahrh.
XXXI. Silbernes Kreuz, gearbeitet in Tschiprovtzi; 17. Jahrh. (Sofia, Nationalmuseum).
XXXII. Einband mit Metallschmuck vom Jahre 1596 aus der Umgebung von Schtip (Sofia, Nationalmuseum).
XXXIII. Einband mit Metallschmuck vom Jahre 1763 aus Philippopel (Sofia, Nationalmuseum).
XXXIV. Geschnitzte Holztüre in der Nikolauskirche in Ochrida; 12.—13. Jahrh.
XXXV. Geschnitzte Holztüre im Kloster von Rila; 14. Jahrh.
XXXVI. Geschnitzte Holztüre aus dem Kloster von Sleptscha; 15. Jahrh. (Sofia, Nationalmuseum).
XXXVII. Geschnitzte Holztüre aus dem Kloster von Sleptscha; 15. Jahrh. (Sofia, Nationalmuseum).
XXXVIII. Geschnitzte Holztüren: 1. aus der Klimentkirche in Ochrida,
2. aus der Kirche der Hl. Petka in Tirnovo; 15.—16. Jahrh.
XXXIX. Geschnitzte Holztüren: 1. aus dem Paraklis der Christuskirche in Arbanassi,
2. aus Bodschenitza; 17. Jahrh.
XL. Geschnitzte Holztüre in der Moschee des Pazvantoglu in Widin; Ende des 18. Jahrh.
XLI. Ikonostasis der Georgskirche in Arbanassi; 17. Jahrh.
XLII. Teile von der Ikonostasis in der Klosterkirche des Hl. Johannes v. Bigor; Anf. des 19. Jahrh.
XLIII. Teile von der Ikonostasis in der Kirche des Hl. Spas in Skopie; gearbeitet im J. 1824.
XLIV. Der mittlere Teil der Ikonostasis in der Kirche der Mutter Gottes in Tatar-Pazardschik; Anfang des 19. Jahrh.
XLV. Das Innere der Hauptkirche im Kloster von Rila; Anfang des 19. Jahrh.
XLVI. Ikonostasis der Hauptkirche im Kloster von Rila; Anfang des 19. Jahrh.
XLVII. Ikonostasis in der Kirche der Mutter Gottes in Samokow; Anfang des 19. Jahrh.
XLVIII. Ikonostasis in einem Paraklis des Rilaklosters; Anfang des 19. Jahrh.
XLIX. Bild eines Heiligen aus Patleina (glasierte Tonplatten); 10. Jahrh. (Preslaw, Museum).
L. Sewastokrator Kalojan und seine Frau Dessislava; Wandmalerei vom Jahre 1259 in der Kirche von Bojana.
LI. Zar Konstantin Assen und seine Frau Irene; Wandmalerei vom Jahre 1259 in der Kirche von Bojana.
LII. Thronender Christus zwischen der Hl. Jungfrau und Johannes dem Täufer; Wandmalerei in der Peter und Paul-Kirche in Tirnovo; 14. Jahrh.
LIII. Die vierte œkumenische Synode; Wandmalerei in der Peter und Paul-Kirche in Tirnovo; 14. Jahrh.
LIV. Die Entschlafung der Mutter Gottes; Wandmalerei in der Peter und Paul-Kirche in Tirnovo; 14. Jahrh.
LV. Der Stifter Radivoj und seine Familie; Wandmalerei vom Jahre 1493 im Kloster von Kremikovtzi.
LVI. Der Stifter Georg und sein Sohn Konstantin; Wandmalerei vom Jahre 1643 im Kloster von Batschkovo.
LVII. Zar Iwan Alexander mit seiner Familie; Miniatur aus dem Lord Curzon'schen Evangeliar; 14. Jahrh. (British Museum).
LVIII. Der Evangelist Marcus; Miniatur aus einem Evangeliar des 16.—17. Jahrhunderts. (Sofia, Nationalmuseum).



Felsenrelief von Madara bei Schumen; 9. Jahrh.

Nach dem Gipsabguss im Nationalmuseum in Sofia.

1

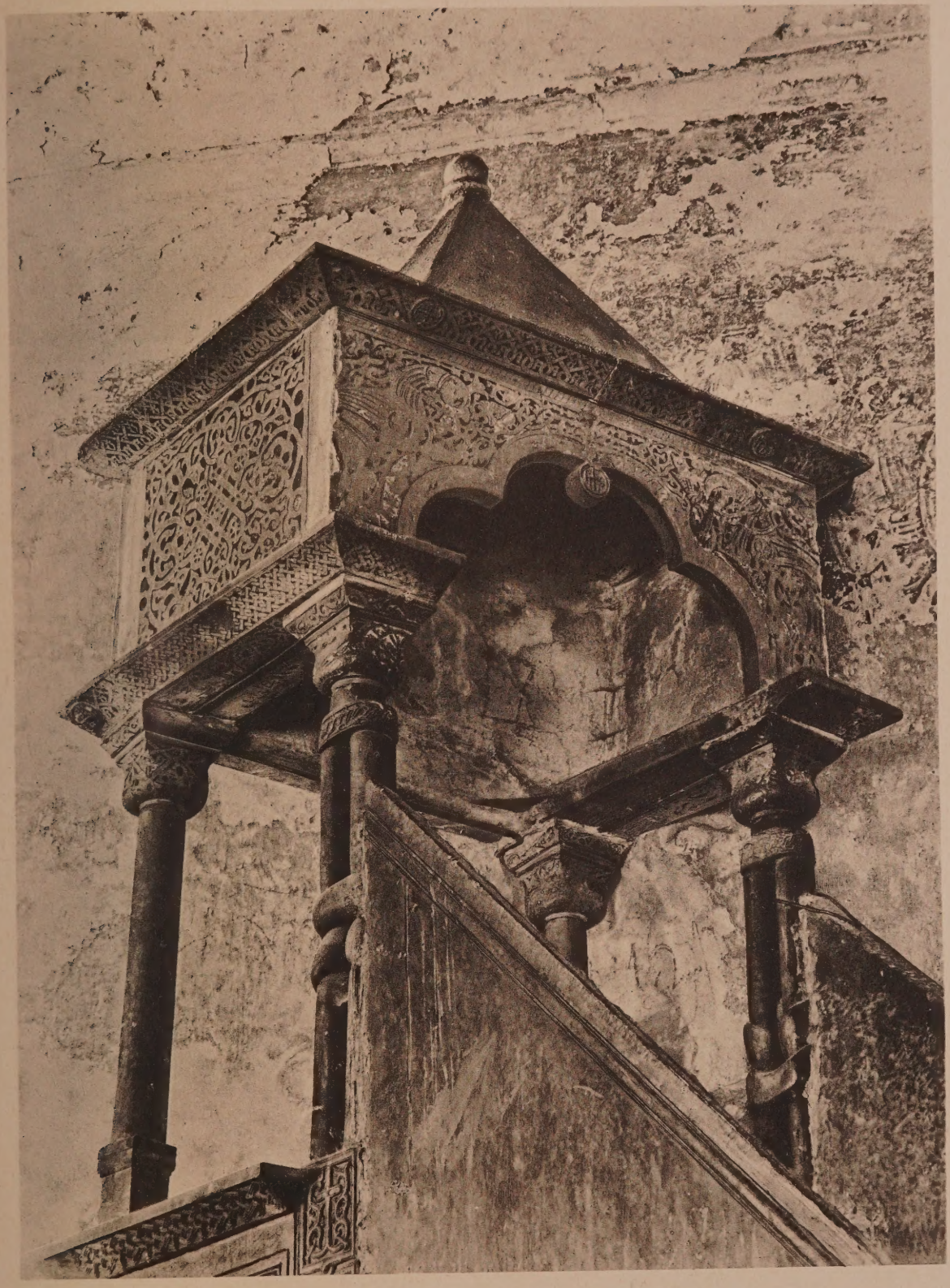
2

3

4

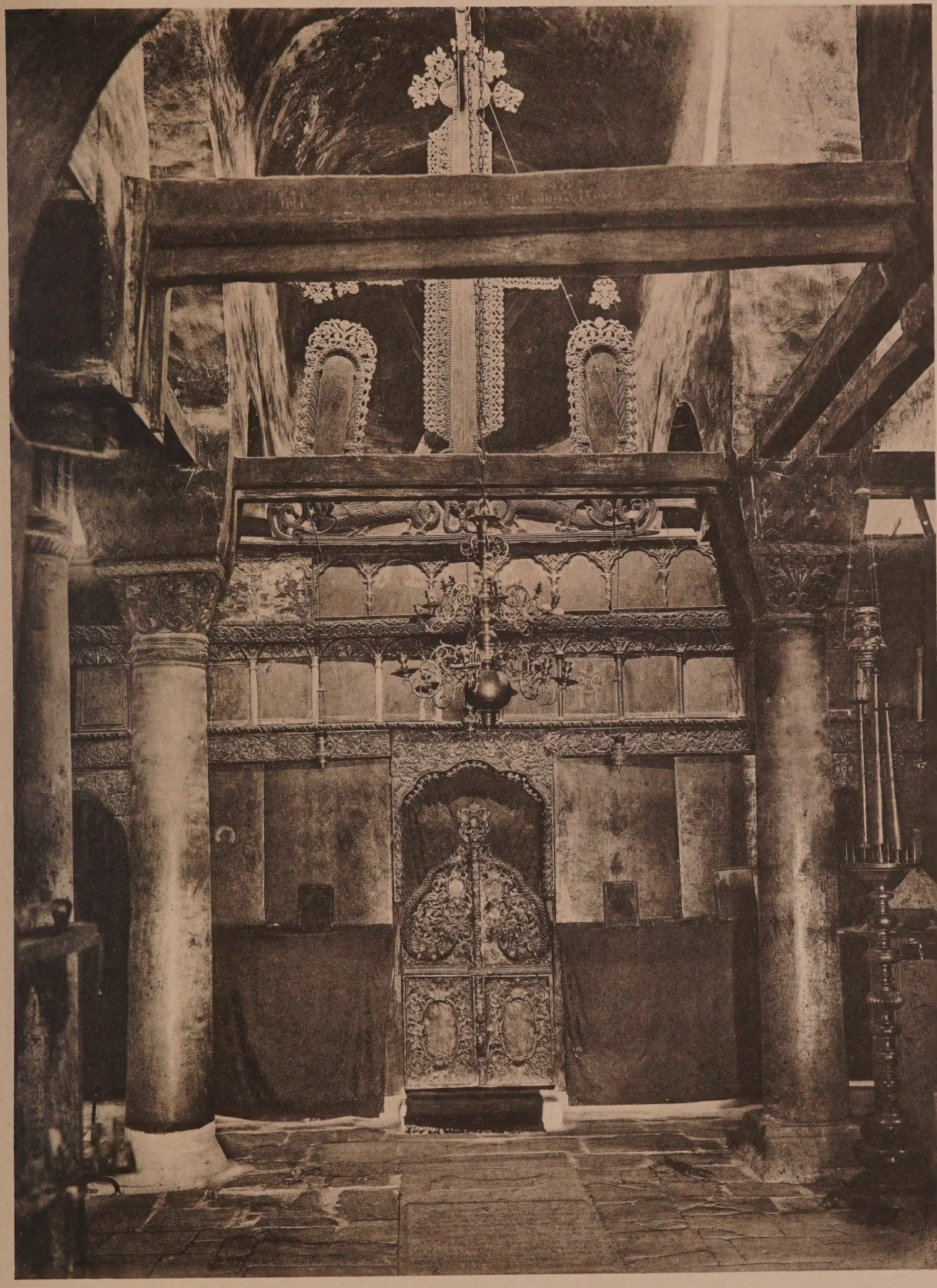
1 und 2: Reliefplatten aus rotem Sandstein, gefunden bei Stara-Zagora; 7.—8. Jahrh.
3 und 4: Marmorne Friesplatten aus Drenovo; 7.—8. Jahrh.

Sofia, Nationalmuseum.



Marmorne Kanzel in der Sophienkirche in Ochrida; 14. Jahrh.

Die Burgkirche Iwan Assen II. bei Stanimaka; 13. Jahrh.



Das Innere der Peter und Paul-Kirche in Tirnovo; 14. Jahrh.

Die Kirche des Hl. Kliment in Ochrida, Südseite; gebaut im Jahre 1295.

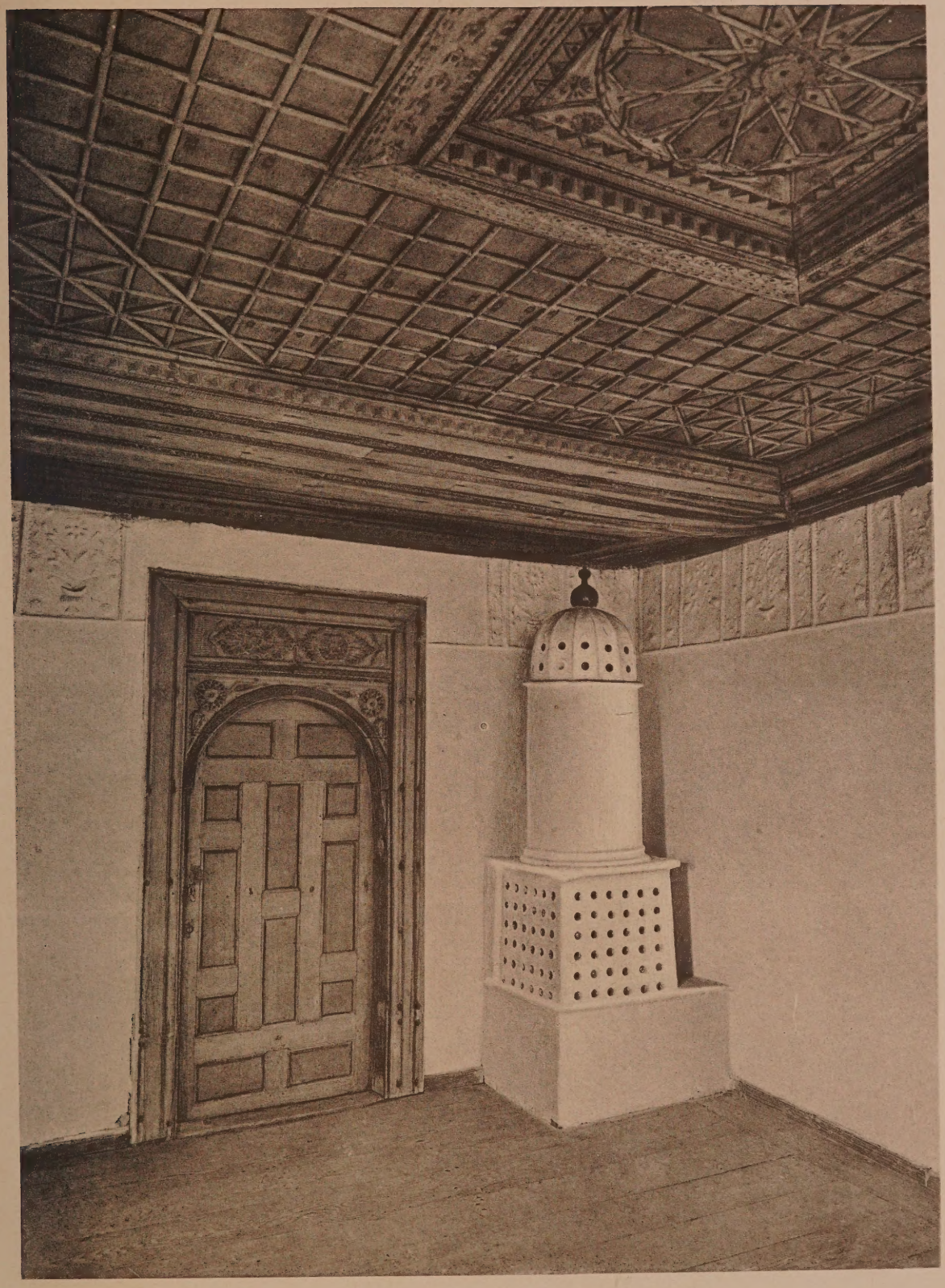
Die Kirche des Hl. Kliment in Ochrida, Ostseite; gebaut im Jahre 1295.

Das Innere der Kirche der Hl. Marina in Philippopel; Anfang des 19. Jahrh.

Die Hauptkirche im Kloster des Hl. Johannes von Rila, Westseite.

Gebaut im Jahre 1834—1837.

Die Wohngebäude im Kloster des Hl. Johannes von Rila; gebaut im Jahre 1834—1837.



Wohnzimmer im Hause Kandilarow in Arbanassi: 18. Jahrh.

Christus im Tempel mit den jüdischen Gelehrten.

Wandmalerei vom Jahre 1259 in der Kirche von Bojana.

Die Kreuzigung und die Auferstehung.

Wandmalerei vom Jahre 1259 in der Kirche von Bojana.

Der Tod Mariae.

Wandmalerei vom Jahre 1259 in der Kirche von Bojana.

Die Apostel Peter und Paul.

Wandmalerei in der Peter und Paul-Kirche in Tirnovo; 14. Jahrh.

2

1

Wandmalereien aus dem Jahre 1616 in der Georgskirche in Tirnovo:
1. Die Hochzeit zu Kana. — 2. Der Tod Mariae.

Wandmalereien vom Jahre 1710 in der Apsis der Georgskirche in Arbanassi.

Wandmalereien vom Jahre 1710 in der Georgskirche in Arbanassi.

Wandmalereien vom Jahre 1643 in der Hauptkirche des Klosters von Batschkovo (die Kuppel der Vorhalle).

Segnender Christus; Ikone aus der Klimentkirche in Ochrida; 13.—14. Jahrh.

Die Mutter Gottes; Ikone aus der Klimentkirche in Ochrida; 13.—14. Jahrh.

Die Mutter Gottes; Ikone aus Mesembria; 14. Jahrh.

Sofia, Nationalmuseum.

Der Heilige Nikolaus: Ikone aus Vratza; Ende des 17. Jahrh.

Sofia, Nationalmuseum.

1

2

3

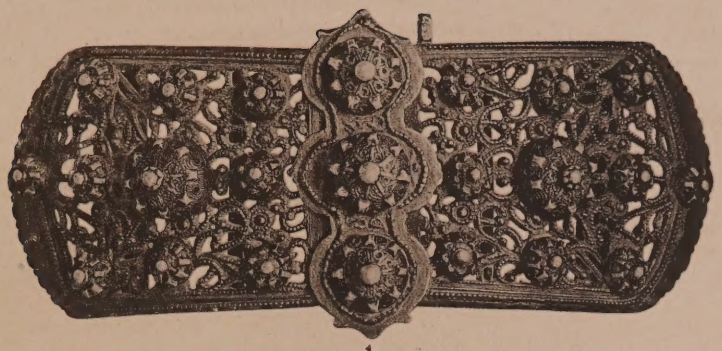
4

Bilder von dem bemalten Holzfriese aus Lütakovo; Anfang des 18. Jahrh.
Sofia, Nationalmuseum.

Der Evangelist Marcus.

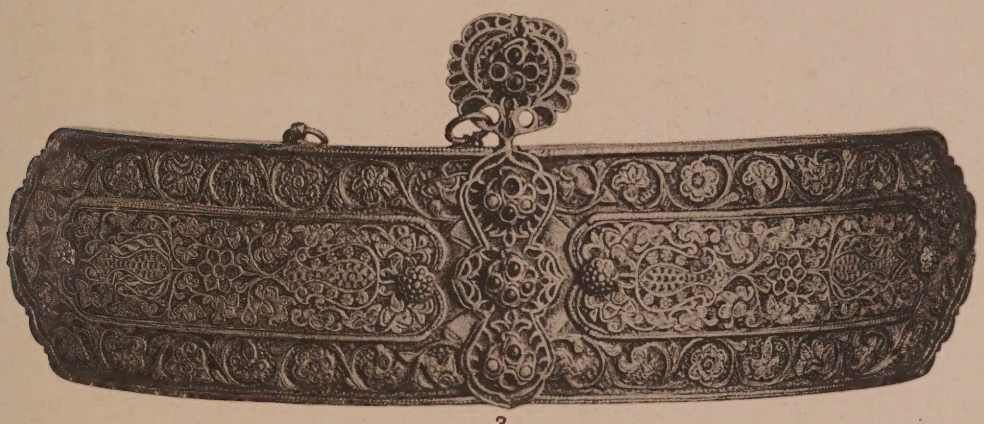
Miniatur aus einem Evangeliar des 16.—17. Jahrhunderts.

Sofia, Nationalmuseum.

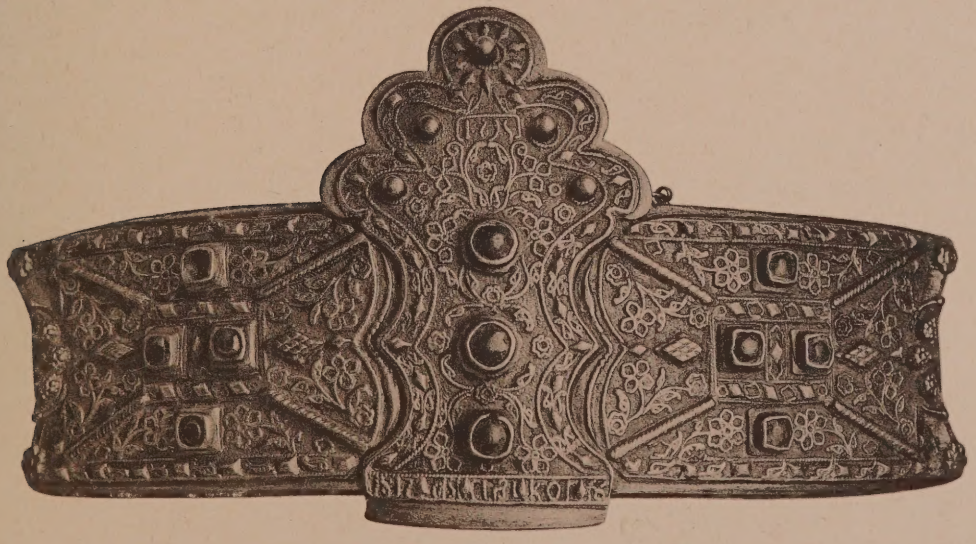


1

2



3



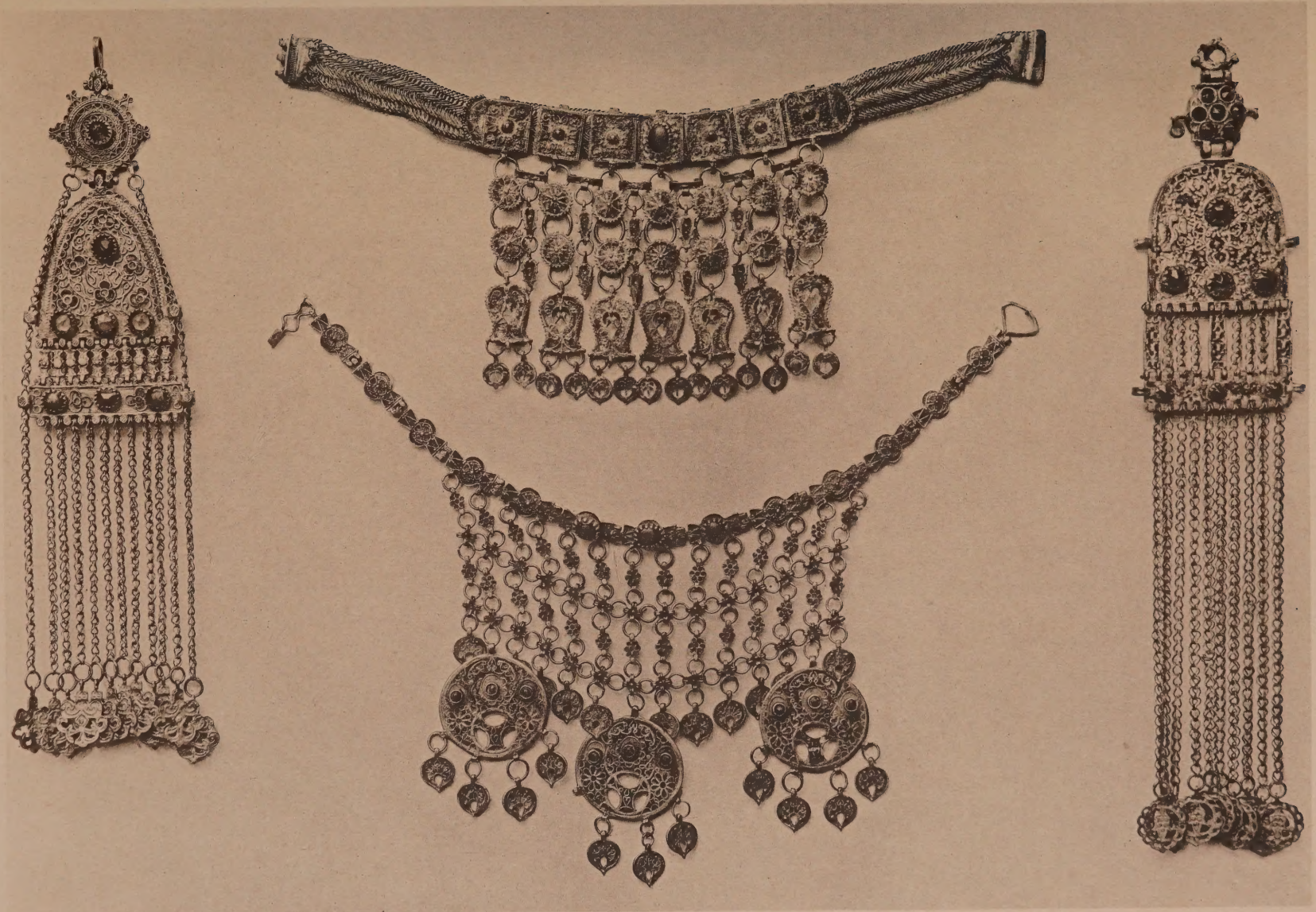
4

Gürtelschnallen von bulgarischen Volkstrachten; 18.–19. Jahrh.

Sofia, Ethnographisches Museum.

Schmuckgegenstände von bulgarischen Volkstrachten; 18.—19. Jahrh.

Sofia, Ethnographisches Museum.



Schmuckgegenstände von bulgarischen Volkstrachten; 18.—19. Jahrh.

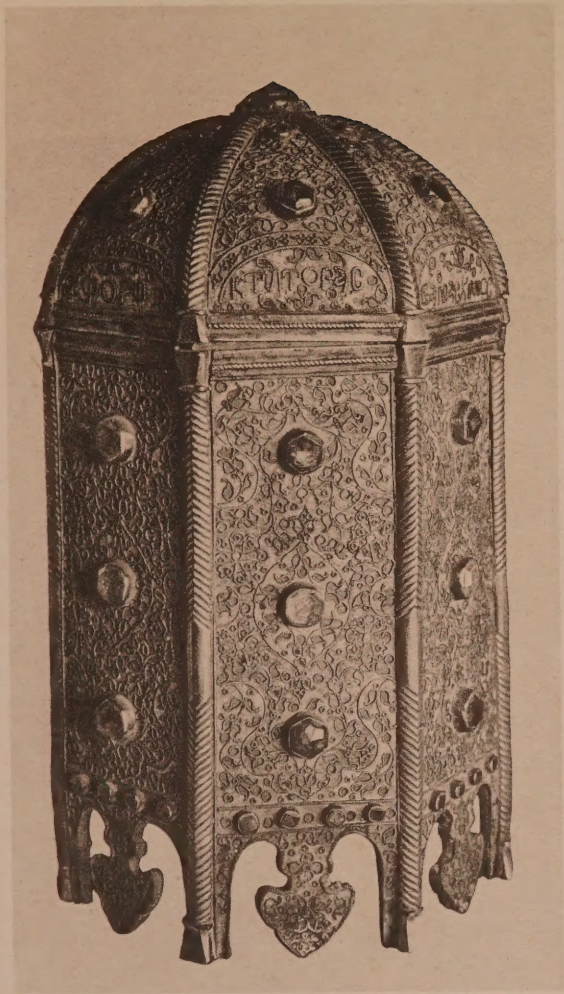
Sofia, Ethnographisches Museum.

1

2

3

1. Vergoldete Silberschale vom Jahre 1644 im Kloster von Batschkovo.
2. Silberner Becher vom Jahre 1797 im Kloster von Rila.
3. Emaillierte Kanne im Kloster von Batschkovo; 17. Jahrh.



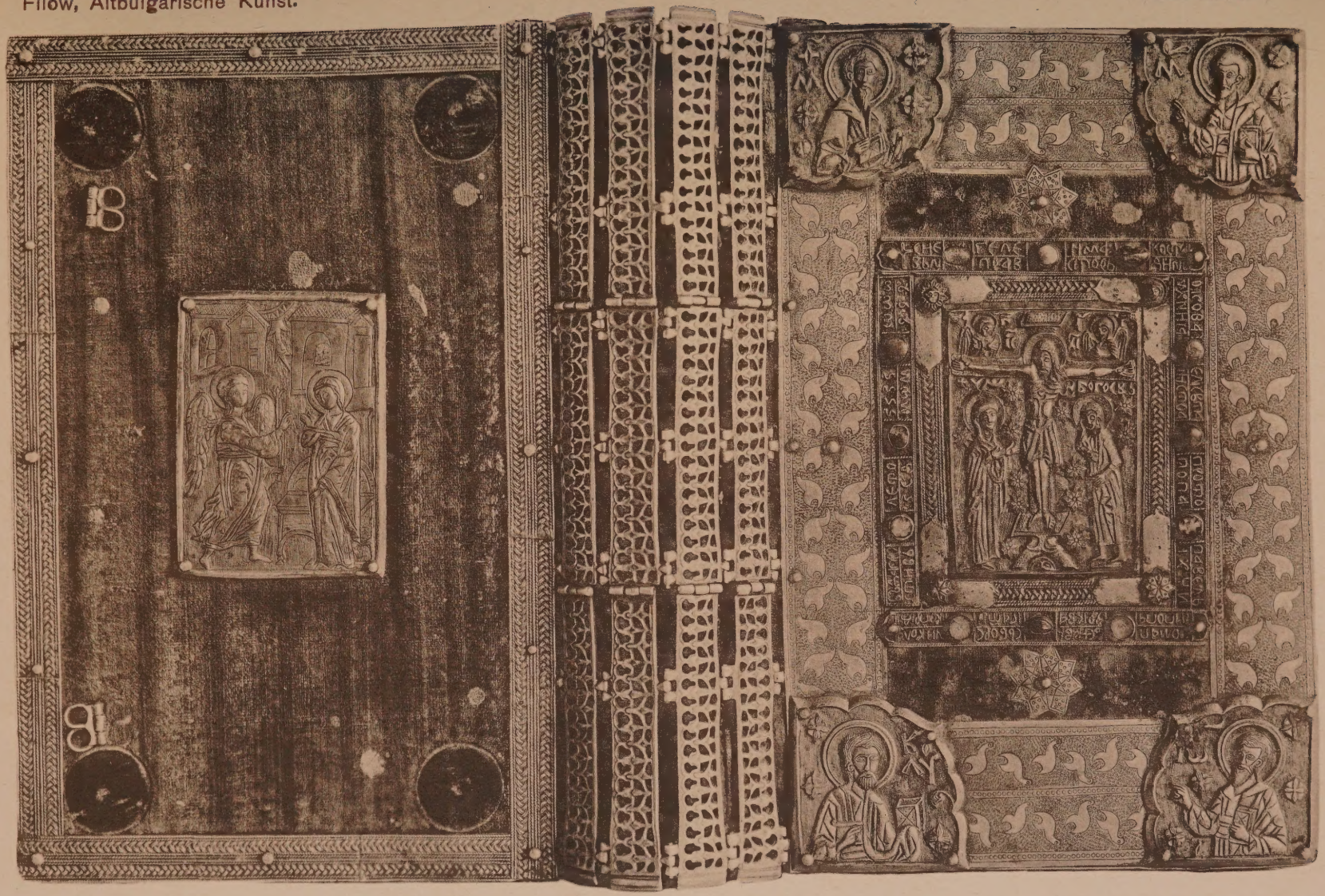
1

2

3

Emaillierte Gefässe im Kloster von Batschkovo; 17.—18. Jahrh.

Silbernes Kreuz, gearbeitet in Tschiprovtzi; 17. Jahrh.
Sofia, Nationalmuseum.

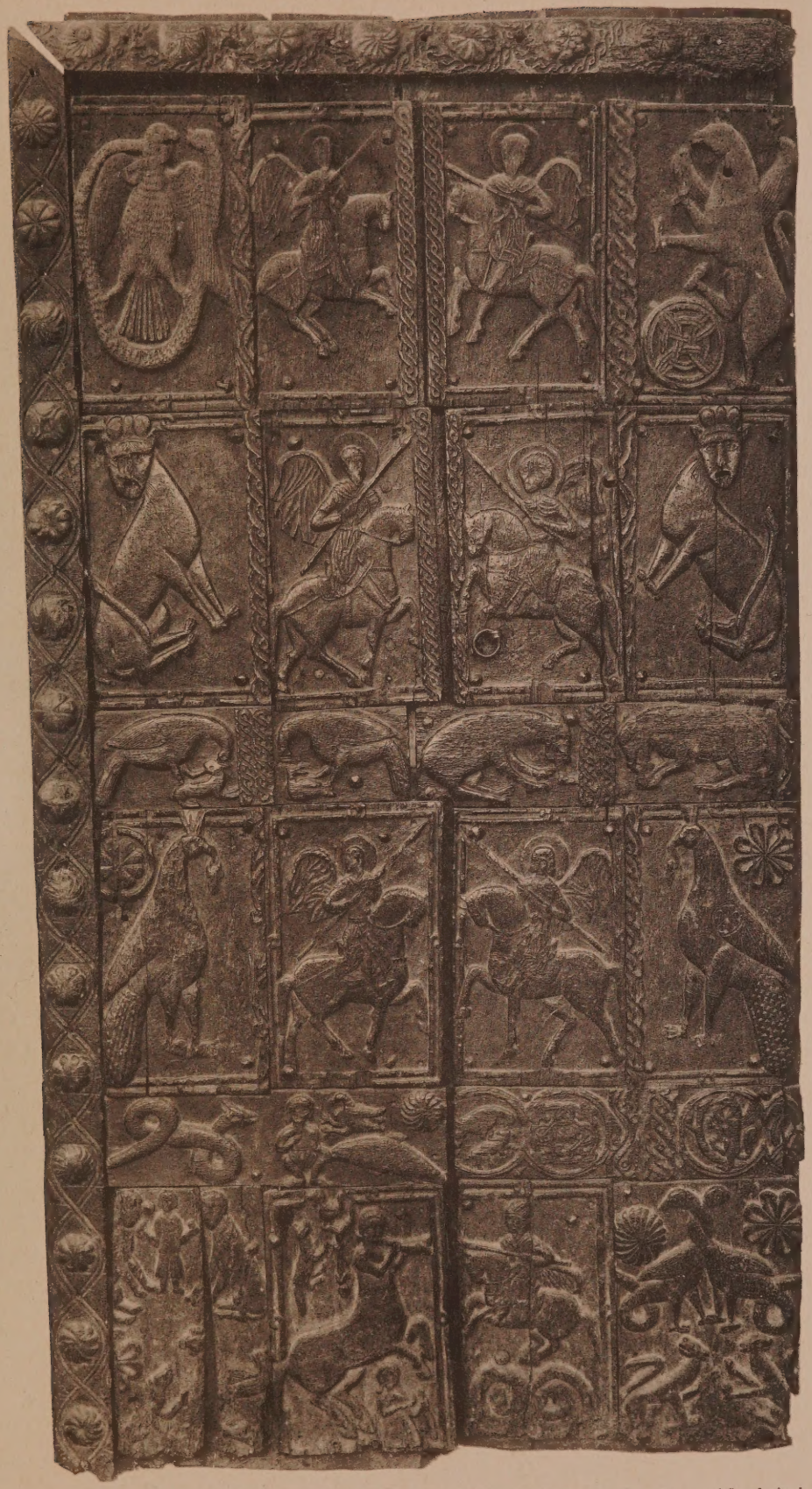


Einband mit Metallschmuck vom Jahre 1596 aus der Umgebung von Schtip.

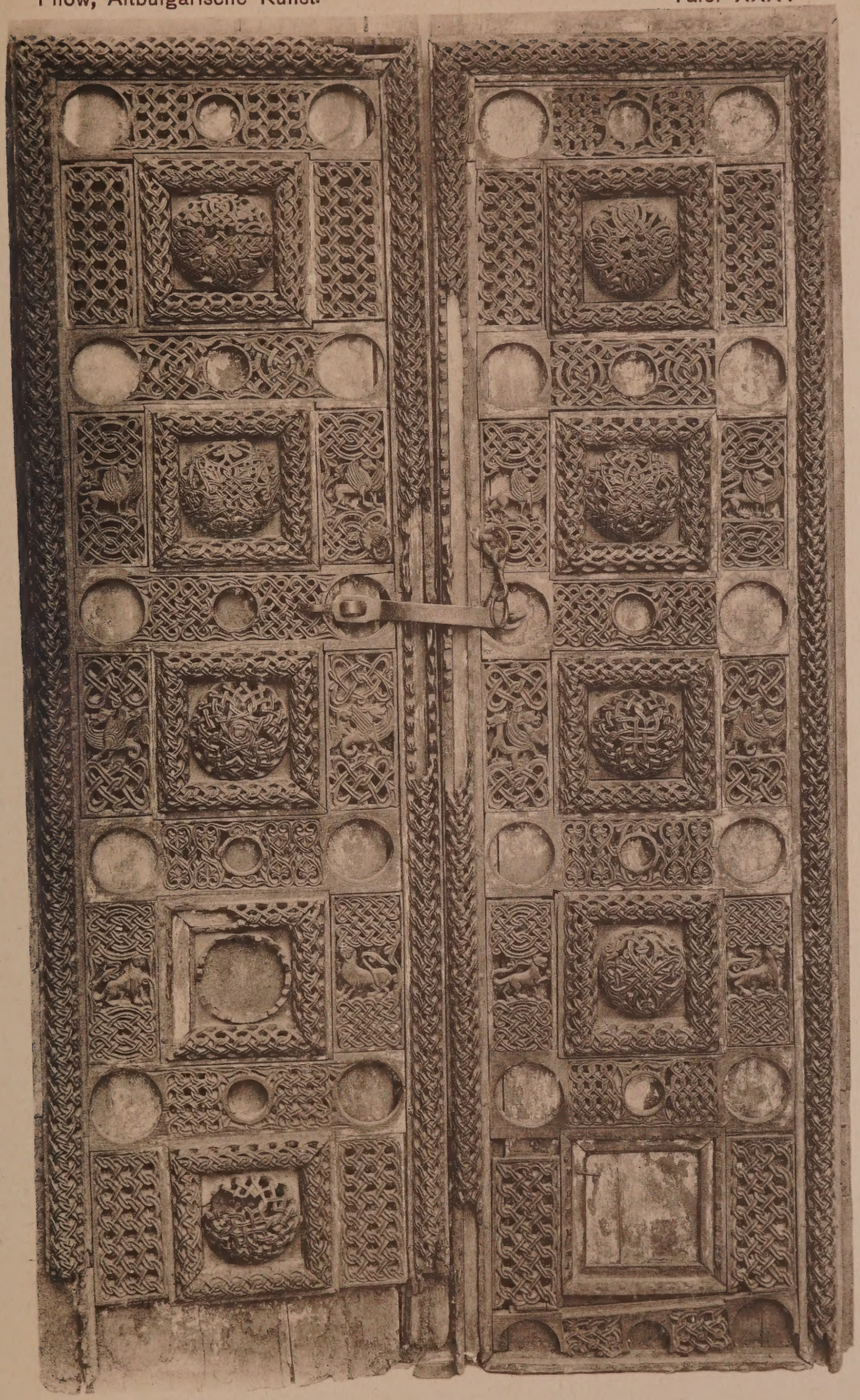
Sofia, Nationalmuseum.

Einband mit Metallschmuck vom Jahre 1743 aus Philippopel.

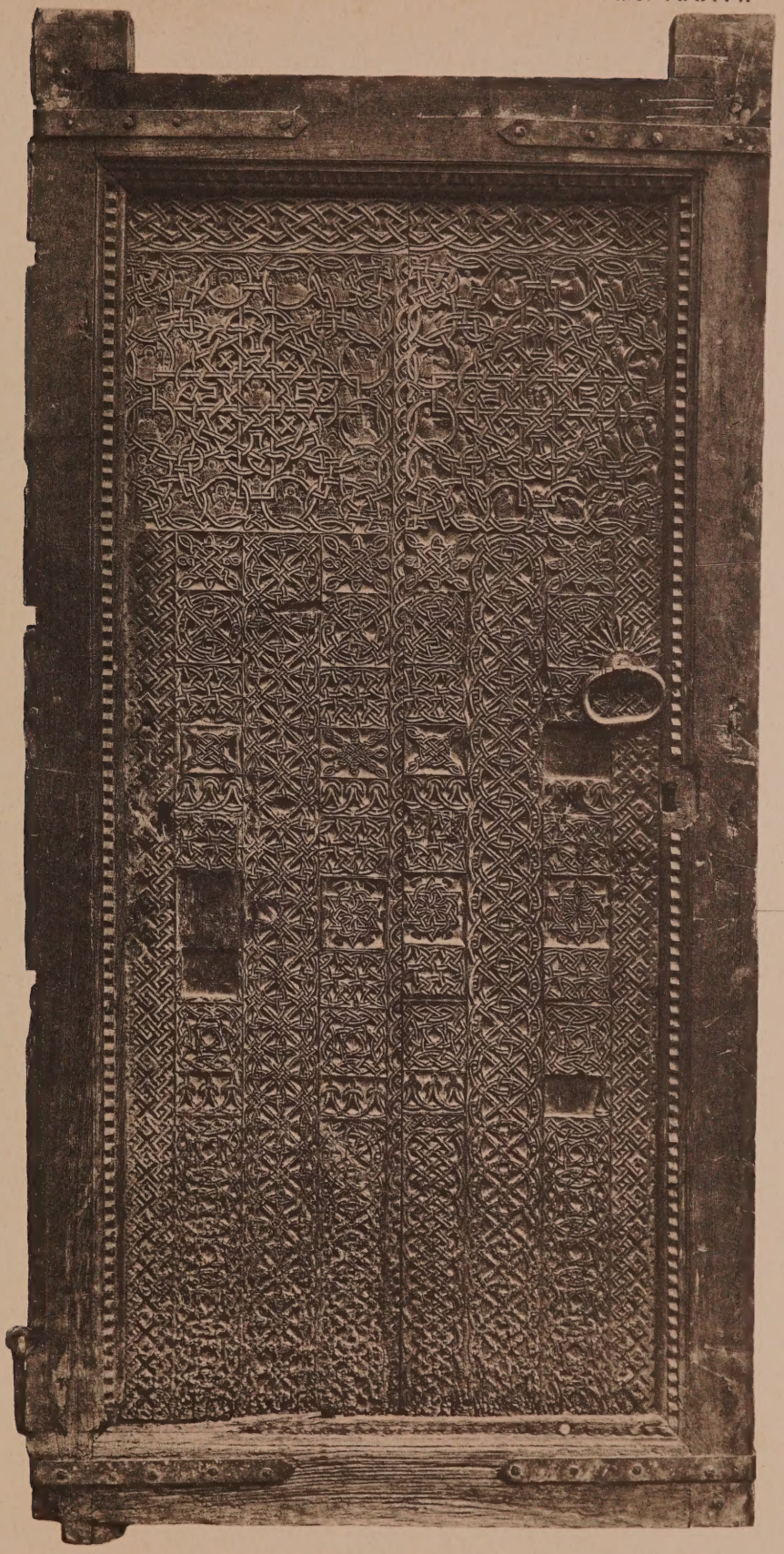
Sofia, Nationalmuseum.



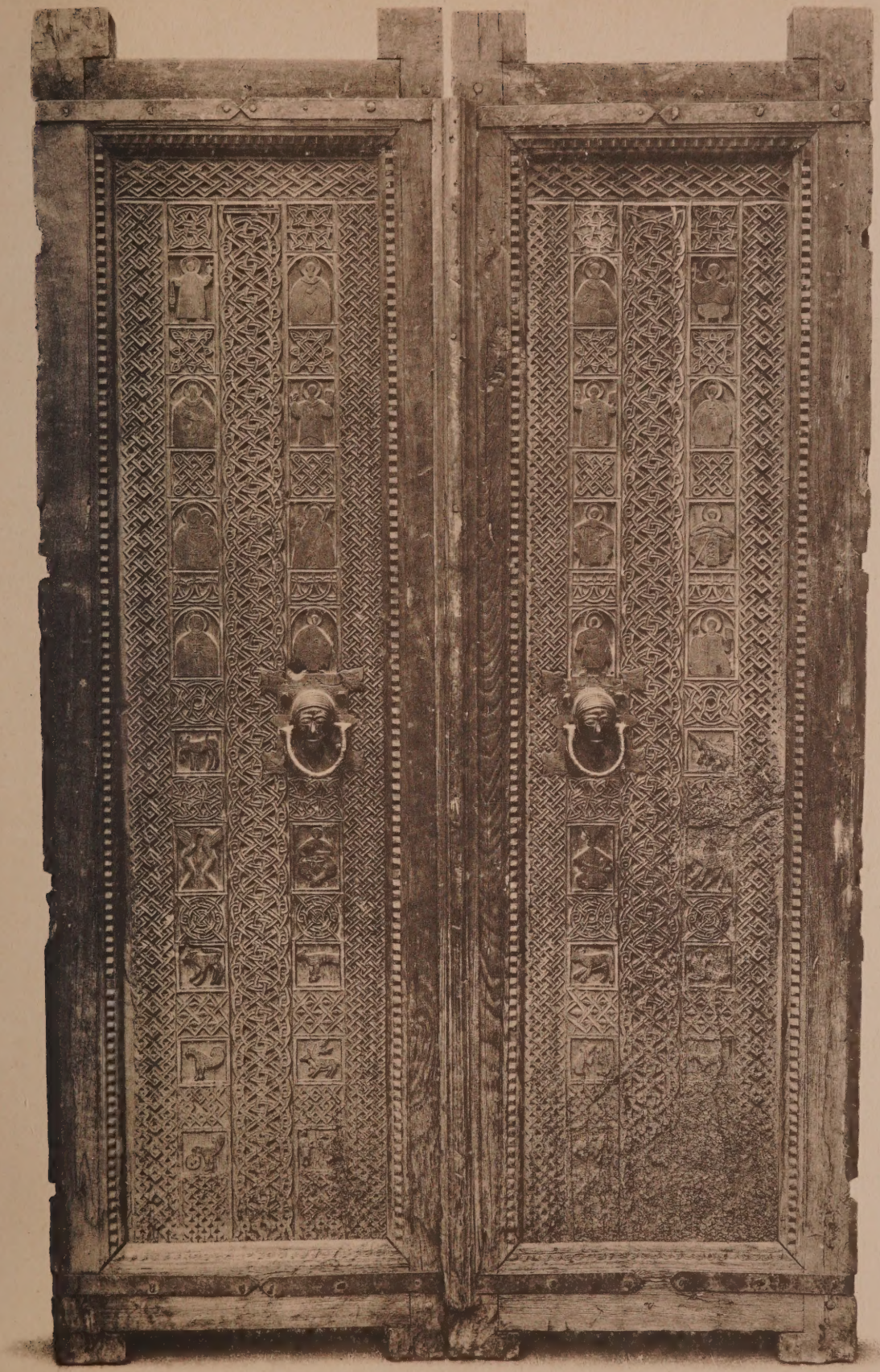
Geschnitzte Holztüre in der Nikolauskirche in Ochrida; 12.—13. Jahrh.



Geschnitzte Holztüre im Kloster von Rila; 14. Jahrh.

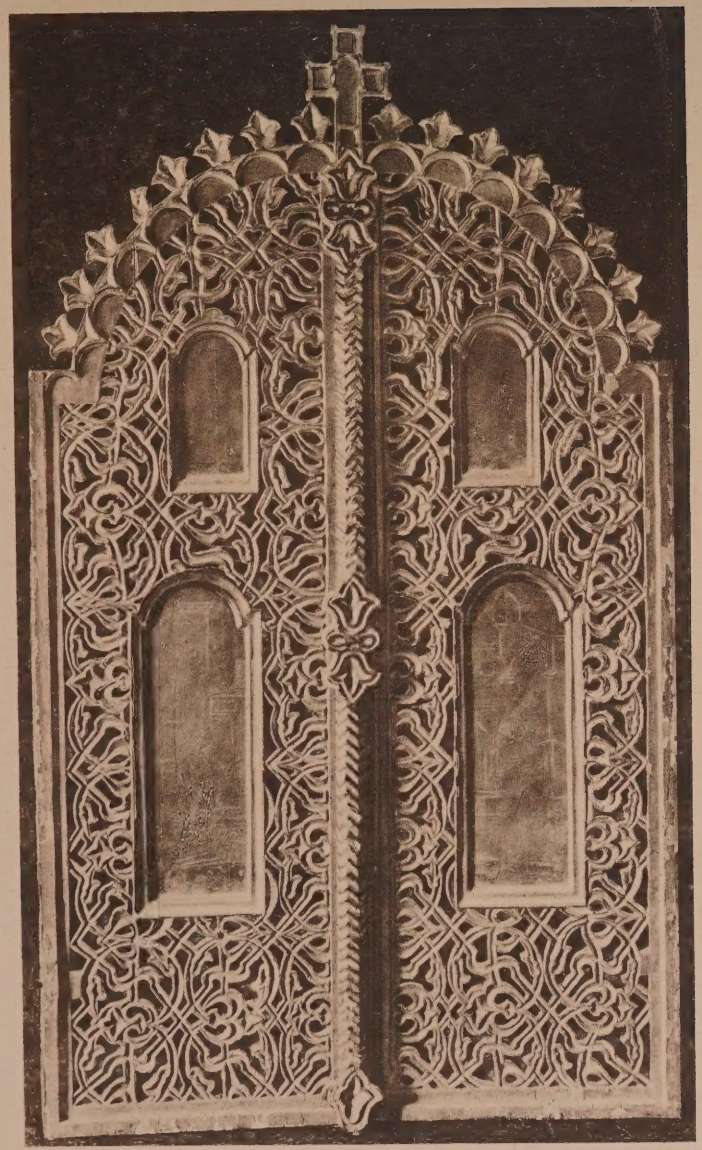


Geschnitzte Holztüre aus dem Kloster von Sleptscha; 15. Jahrh.
Sofia, Nationalmuseum.



Geschnitzte Holztüre aus dem Kloster von Sleptscha; 15. Jahrh.

Sofia, Nationalmuseum.



1

Geschnitzte Holztüre
aus dem Paraklis det Christuskirche in Arbanassi; 17. Jahrh.

2

Geschnitzte Holztüre aus Bodschenitza; 17. Jahrh.
Sofia, Nationalmuseum.

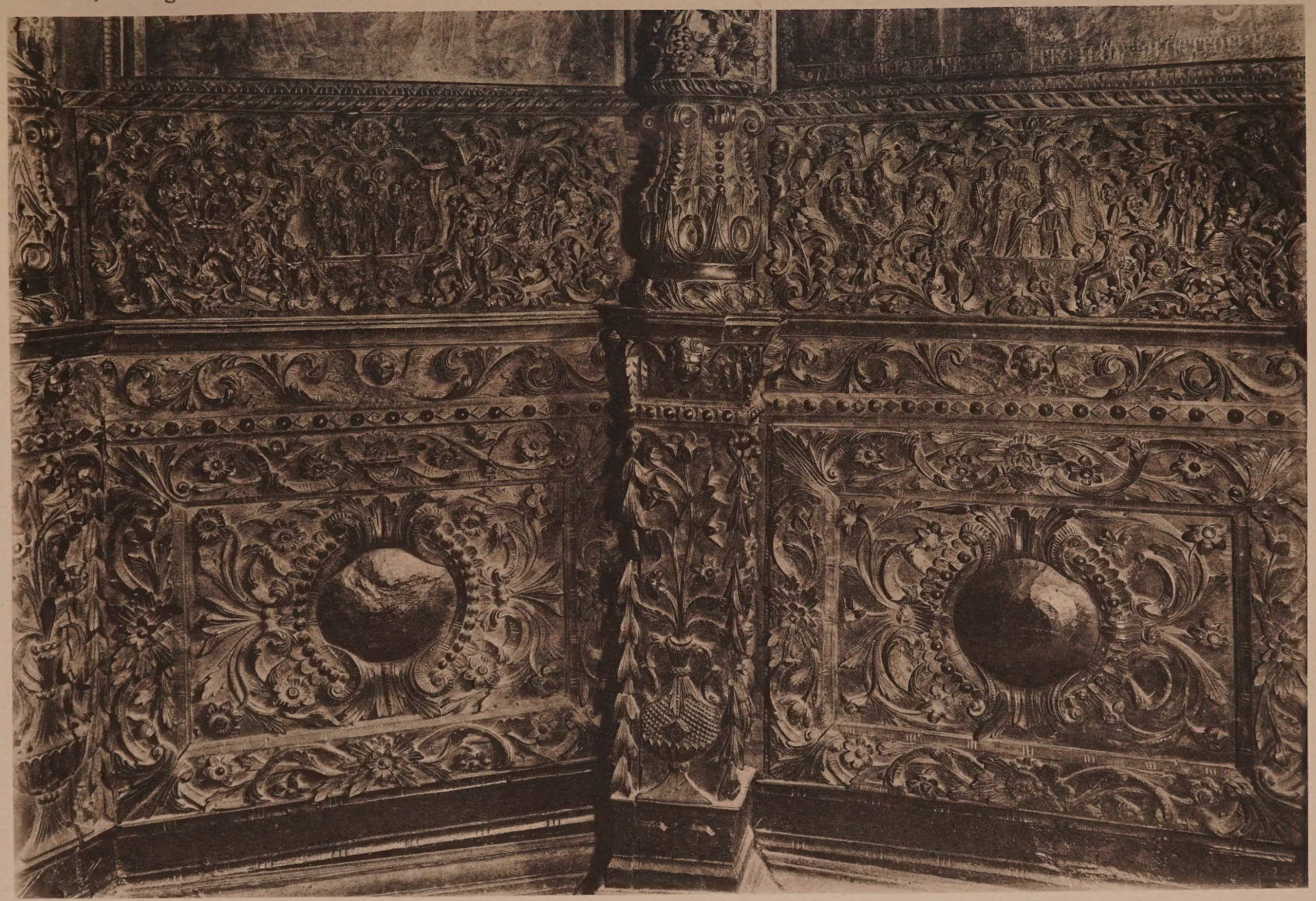
Geschnitzte Holztüre in der Moschee des Pazvantoglu in Widin; Ende des 18. Jahrh.

Ikonostasis der Georgskirche in Arbanassi; 17. Jahrh.

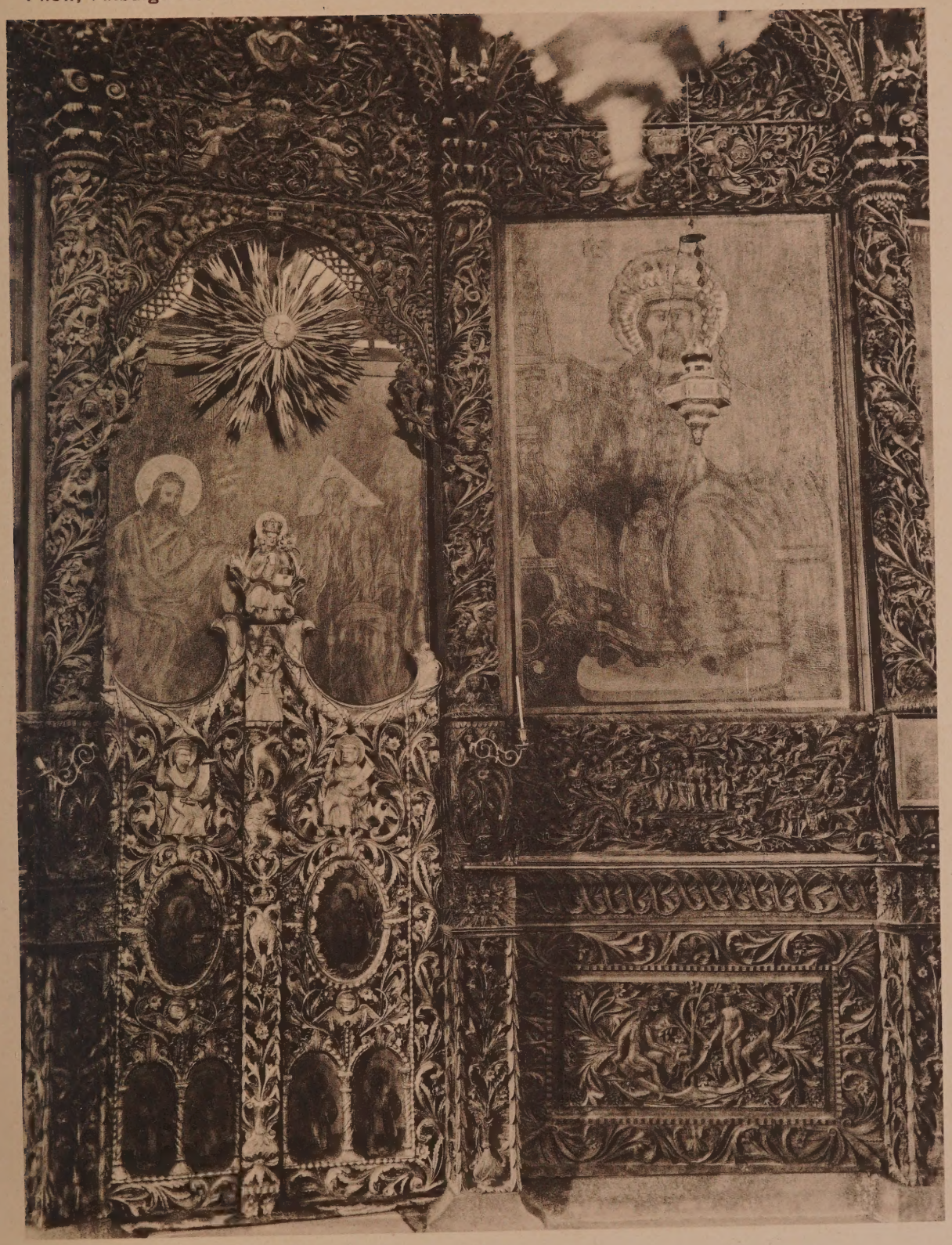
1

2

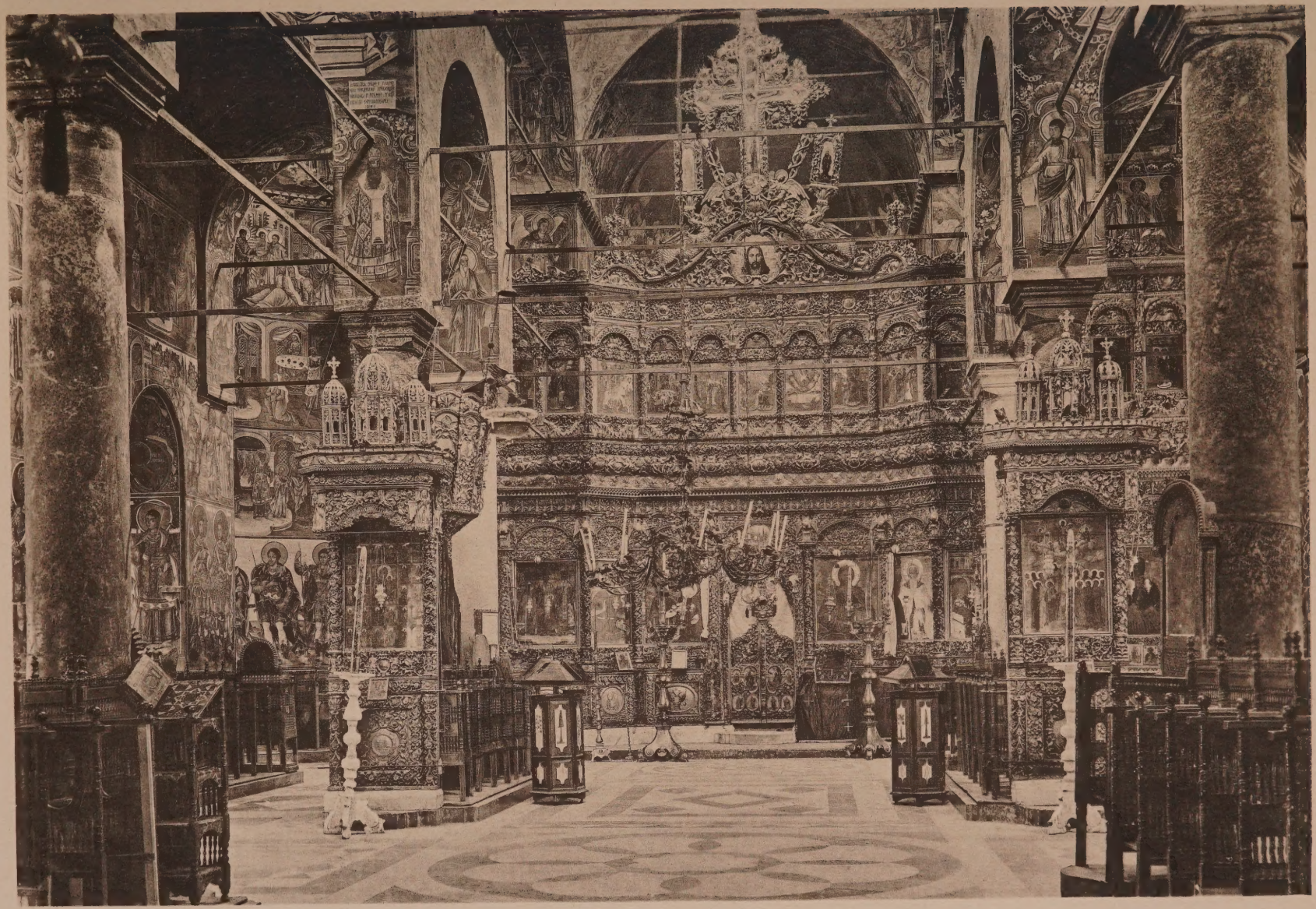
Teile von der Ikonostasis in der Klosterkirche des Hl. Johannes von Bigor; Anfang des 19. Jahrh.



Teile von der Ikonostasis in der Kirche des Hl. Spas in Skopie; gearbeitet im Jahre 1824.

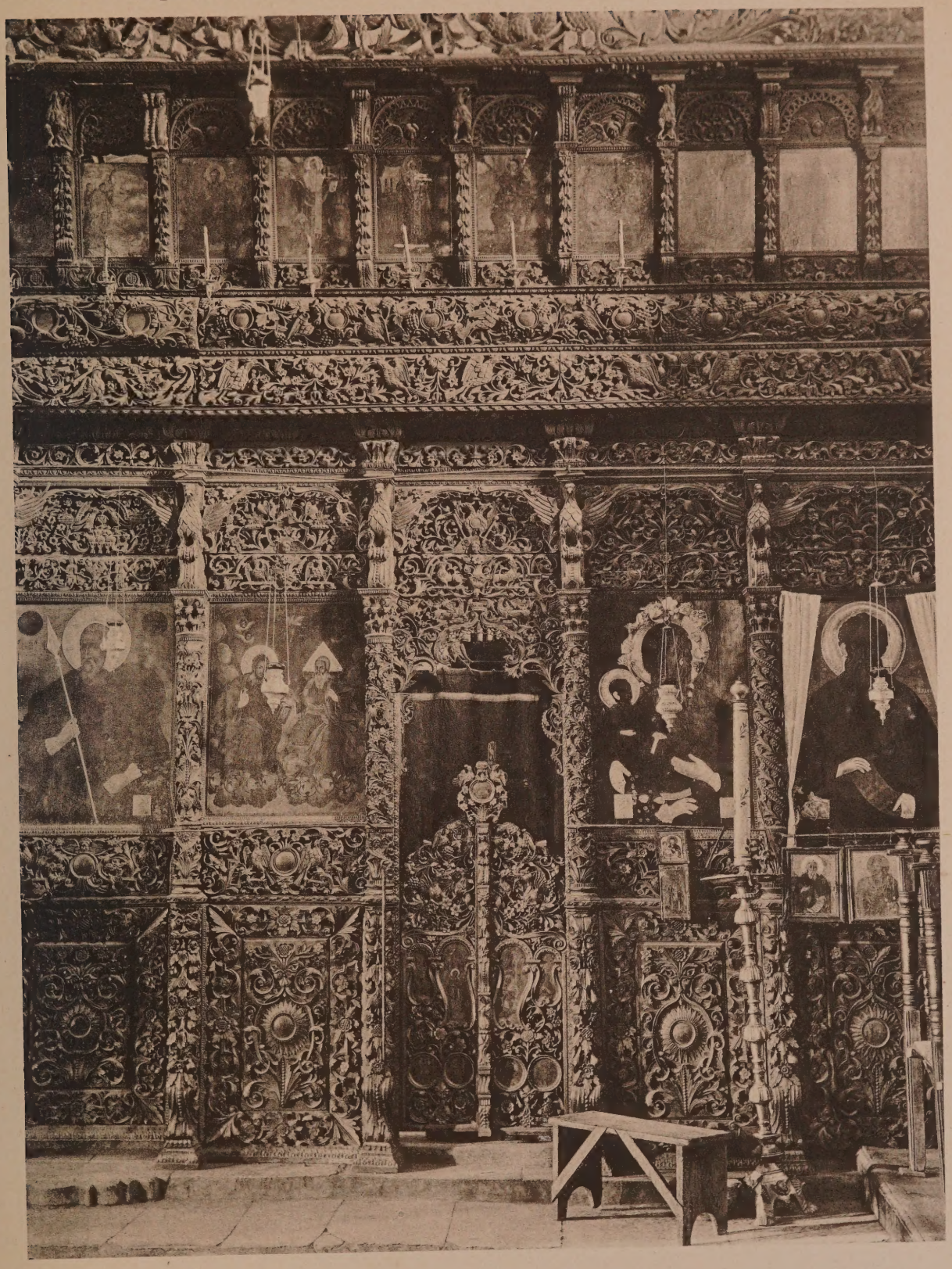


Der mittlere Teil der Ikonostasis in der Kirche der Mutter Gottes in Tatar-Pazardschik; Anfang des 19. Jahrh.

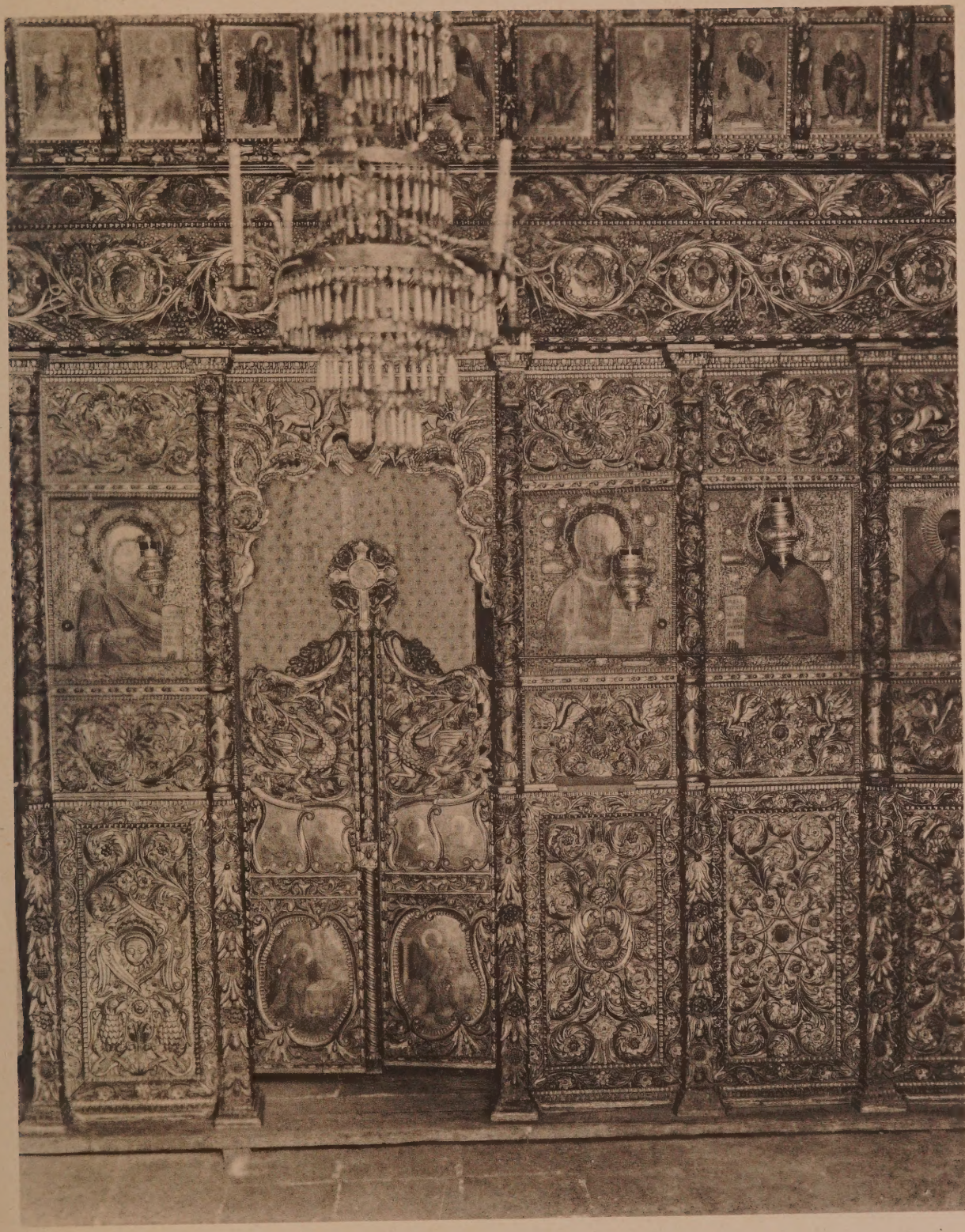


Das Innere der Hauptkirche im Kloster von Rila; Anfang des 19. Jahrh.

Ikonostasis der Hauptkirche im Kloster von Rila; Anfang des 19. Jahrh.

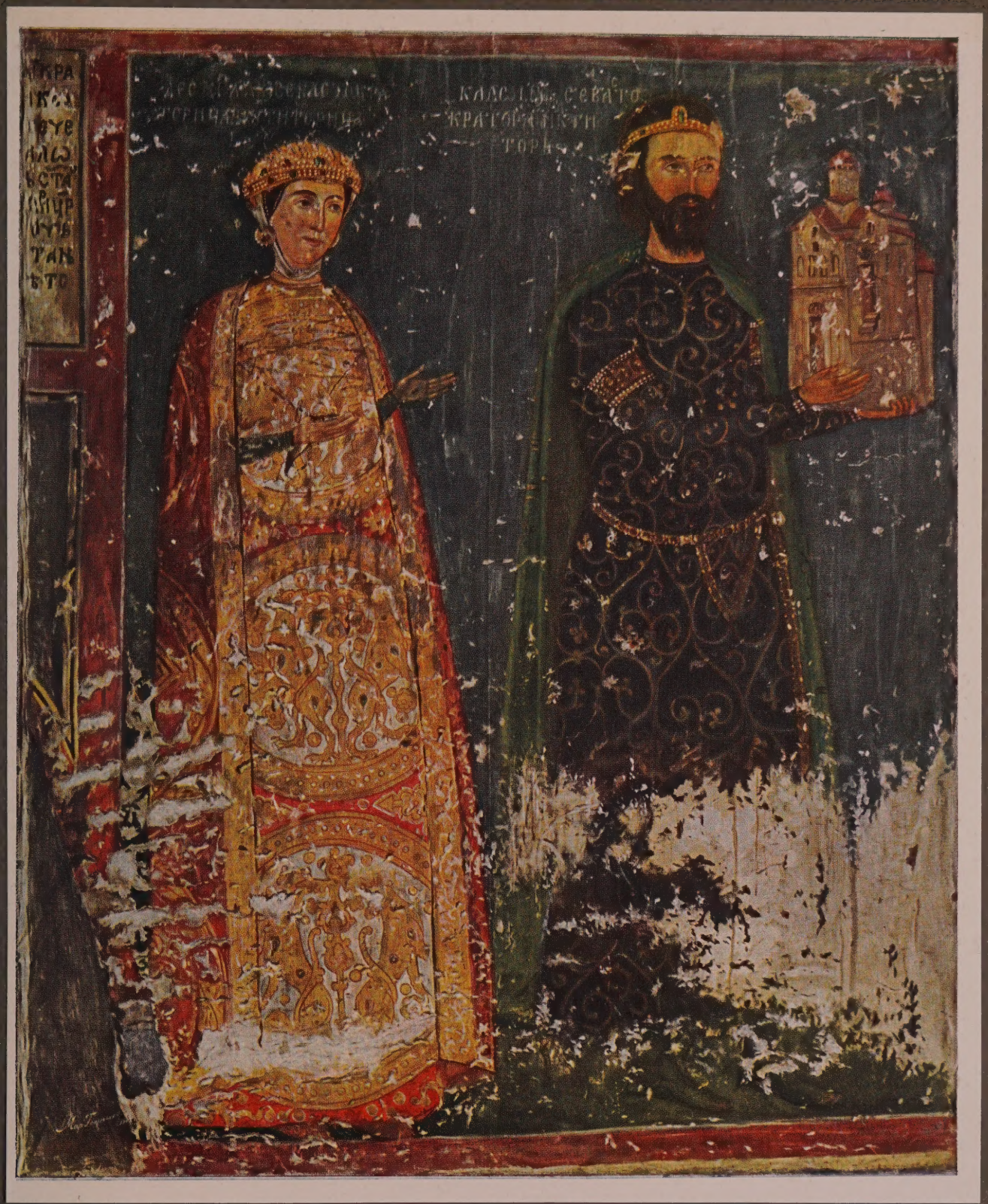


Ikonostasis in der Kirche der Mutter Gottes in Samokow; Anfang des 19. Jahrh.



Ikonostasis in einem Paraklis des Rilaklosters; Anfang des 19. Jahrh.

Bild eines Heiligen aus Patleina (glasierte Tonplatten); 10. Jahrh.
Preslaw, Archaeologisches Museum.



Sevastokrator Kalojan und seine Frau Dessislava.

Wandmalerei vom Jahr 1259 in der Kirche von Bojana.

Zar Konstantin Assen und seine Frau Irene.

Wandmalerei vom Jahr 1259 in der Kirche von Bojana.

Thronender Christus zwischen der Heiligen Jungfrau und Johannes dem Täufer.
Wandmalerei in der Peter und Paul-Kirche
in Tirnovo; 14. Jahrh.

Die vierte oekumenische Synode.

Wandmalerei in der Peter und Paul-Kirche in Tirnovo; 14. Jahrh.

Der Tod Mariæ.

Wandmalerei in der Peter und Paul-Kirche in Tirnovo; 14. Jahrh.

Der Stifter Radivoj und seine Familie.

Wandmalerei vom Jahr 1493 im Kloster von Kremikovtzi.

Der Stifter Georg und sein Sohn Konstantin.
Wandmalerei vom Jahr 1643 im Kloster von Batschkovo.

Zar Iwan Alexander und seine Familie.

Miniatur aus dem Lord Curzon'schen Evangeliar; 14. Jahrh.
(London, British Museum).

Der Evangelist Marcus.

Miniatur aus einem Evangeliar des 16.—17. Jahrh.
(Sofia, Nationalmuseum).

89-B397

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01882 7275